

Utemeljitelj
KRLEŽINI^Š DANA
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku

Suutemeljitelji
Pedagoški fakultet, Osijek
Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb

Pokrovitelji
KRLEŽINI^Š DANA
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb
Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Osijek

KRLEŽINI DANI U OSIJEKU 1992

HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST
I KAZALIŠTE
I
HRVATSKA POVIJEST

Priredio
Branko Hećimović

Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku • Pedagoški fakultet, Osijek
Zavod za književnost i teatrologiju HAZU, Zagreb
OSIJEK - ZAGREB, 1993

Likovna oprema

Ivan Vitez

Likovno uređenje

Marijan Goršić

Grafičko uređenje

Tomislav Goršić

Lektura

Mercedes Robek-Paradžik

Korektura

Ivanka Palešćak-Radešić

Priprema i obrada teksta:  Zagreb

Tisak: August Šenoa-Zagreb



CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb

UDK 792.2(497.5)(082)
886.2.09 Krleža, M.-2(082)
886.2.09-2(082)

KRLEŽINI dani u Osijeku (1992)

Hrvatska dramska književnost i kazalište i
hrvatska povijest / Krležini dani u Osijeku,
1992 ; priredio Branko Hećimović. - Osijek :
Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku [etc.],
1993. - 272 str. : ilustr. ; 24 cm

Bibliografske bilješke uz tekst. - Kazalo.

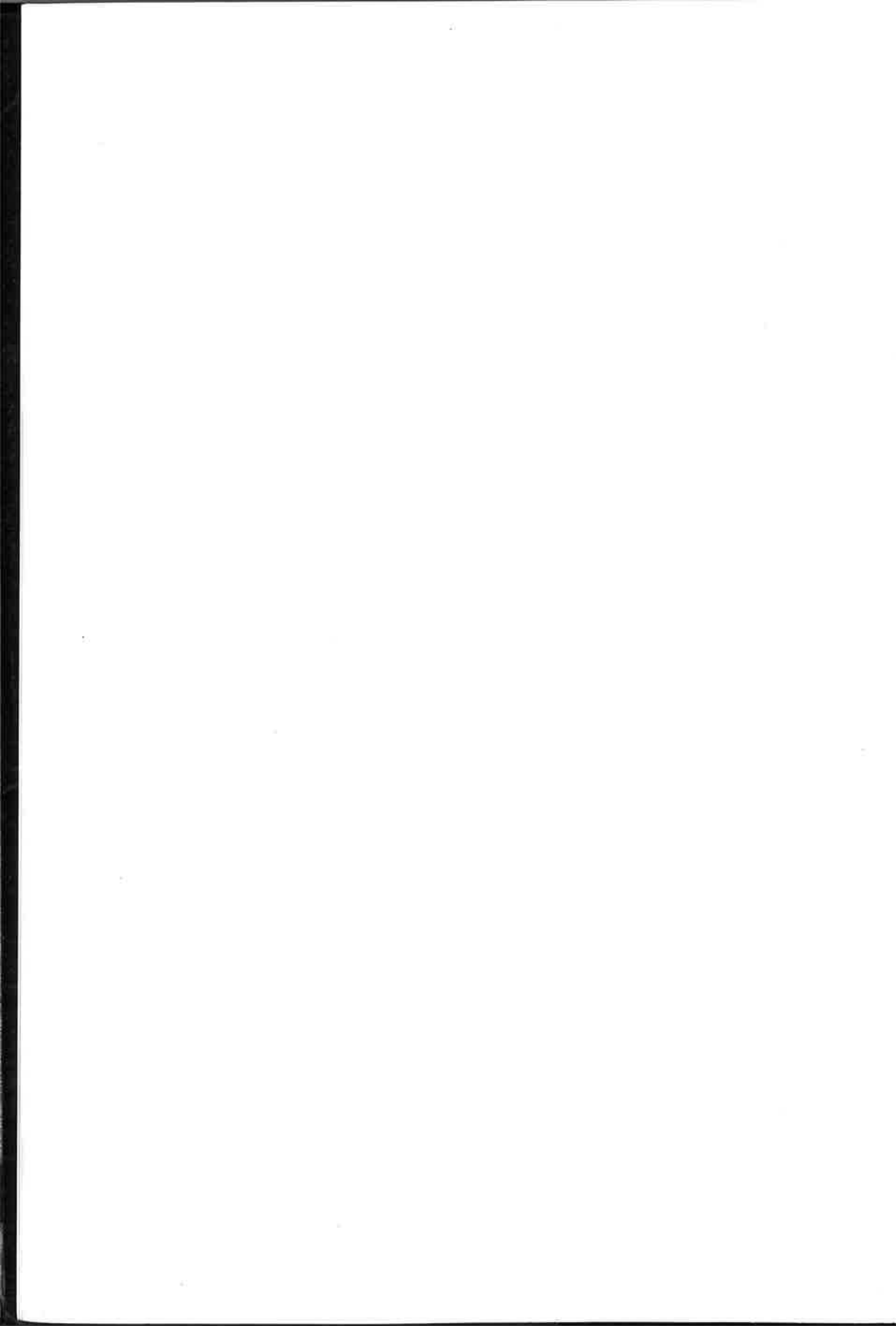
1. Gl. stv. nasl. 2. Hećimović, Branko

931129020

Objavlivanje ove knjige sufinanciralo je Ministarstvo prosvjete i kulture
Republike Hrvatske.

HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE I HRVATSKA POVIJEST





Ivo Frangeš

HRVATSKA KNJIŽEVNOST I HRVATSKA POVIJEST

Pisati povijest, odnosno stvarati umjetničko djelo koje obično nazivamo povijesnim - kaže na jednome mjestu Goethe - samo je način da se povijesti oslobodimo, da je stresemo sa svojih pleća. Dakako, to oslobađanje, to skidanje tereta s ramena, i nije drugo doli potpuno pronicanje u povijest, njezin tijek ili jedan događaj njezin: pronicanje u njezinu istinu i njezinu pouku. Odnosno - poruku. Jer povijest je, za svakoga od nas, samo sadašnjost, i jedino kao sadašnjost može nam ona ponuditi svoju istinu. Svijest o prošlosti, o povijesti, može se naime stvoriti samo u onome trenutku kad je sadašnjost prekinuta, načeta, pa i ugrožena zbivanjem koje nas upozorava o tome da *sad* nije (više) onakvo kakvo je bilo *nekad*, čak *maločas!* Pa time sama usporedba između *sad* i *nekad* postaje potreba da im pronađemo uzroke, razloge. Time povijest, promišljanje povijesti, obavlja onu istu očišćavajuću, katartičku ulogu koju ima poezija, oslobađajući nas poezija od strasti, povijest od prošlosti i od mehanički shvaćenih činjenica.

Burna, prijelomna vremena, u kojima se radaju promjene i sazrijevaju velika zbivanja - i mučna i zanosna - obraćaju se prošlosti - gledajući u budućnost: prošlosti koje se žele osloboditi i od koje prihvaćaju samo pouku, budućnosti, koja je (u našoj želji), ono što je prošlost "propustila" ili - ne mogla ozbiljiti. Mirna, troma, uspavana vremena, više vole priču i anegdotu negoli povijest; odnosno, najradije svode povijest na priču. Poput egoističkih ljudi, koji ne vide ništa što se događa ili se dogodilo u svijetu koji ih okružuje; nego su zabavljeni isključivo svojim probitkom i svojim skućenim prostorom.

Bolesni zaljubljenici povijesti vide u njoj samo dobro, jedino veličinu, vrijednost i slavu. Protivnici povijesti, međutim, predbacuju joj da ona čuva ne samo uspomene već i tegobe prošlosti, uznoseći narode koji povijesti nemaju ili su je posve zaboravili.

Izložiti stvari upravo onako kako su bile - Wie es eigentlich gewesen - gledajte je velikoga njemačkoga historičara Leopolda Rankea; gledajte kojemu nema načelna prigovora; osim jednog: *izložiti znači ujedno i ocijeniti*, a ocjenjujemo mi, iz našega vremena i pod teretom naših briga. Tako svaki naš razgovor o povijesti postaje

zapravo naš sud o njoj; pa onda bitne razlike između Rankeova načela i stava bilo kojeg pisca povijesnog romana i nema. Uz ponajvažniju napomenu da ono *wie es eigentlich gewesen* mora biti poštovano (u svojoj dubokoj istinitosti!), dok je naš sud o njemu i neizbježan i jedino moguć.

Ipak, postoje u umjetničkom djelu *dva* područja onoga što razumijevamo kad kažemo *eigentlich*. Jedno se odnosi na činjenice, na takozvanu materijalnu istinu. Drugo na psihološku vjerodostojnost na ono što se moglo tako dogoditi. Da se dogodilo, rekli bi skeptici.

Uzet ću samo jedan primjer, Vergilijevu *Eneidu*. Poznato je, ali se ipak malo zna (a upravo je to sudbina povijesti i njezinih događaja!), da je ljubav između Eneja i Didone, ta predivna i duboko ljudska tragedija Vergilijevih junaka, Didone prije svega, "avantura na službenom putu", (jer, Eneja je "na zadatku!"), ono što se zove običnom povijesnom laži. Bez obzira čak jesu li junaci postojali, i jesu li postojali tako kako nam to Vergilije prikazuje, ta je ljubav nemoguća, jer junake dijele stoljeća! Da se to ne samo nije dogodilo, nego niti moglo dogoditi, potpuno je jasno. Ali da se, s gledišta ljudskog, psihološkog i - ponajviše - umjetničkog, ne samo moglo dogoditi, nego *i dogodilo*, također je savršeno jasno! Pa su ona četiri stoljeća ne samo nevažan nego upravo beznačajan podatak koji, rekao bih, upravo zahvaljujući stoljećima o kojima govorim, još jasnije daje potvrdu kolika je snaga ljubavi, one koju Vergilije, kasnije, u šestom pjevanju, kad se nesretni ljubavnici sastanu na Enejinu prolasku kroz podzemni svijet, naziva *durus amor*! Tako da jednostavan i naoko posve legitiman zaključak: to je obična laž!, blaže rečeno fantazija, - ne znači ništa, apsolutno ništa! Ali, naravno, još manje znači to da pjesnici mogu sve ispremiješati i povezivati ljude i događaje koji ne stoje ni u kakvoj svezi. Nego je istina jednostavno: da je *licentia poetica* veliko pravo, ali -- i još veća obveza; i da ona, još dodatno, potvrđuje smisao Aristotelova upozorenja o nadmoći umjetnosti nad historijom, jer ona, umjetnost, govori o onome što se moglo dogoditi, pa je u prednosti u odnosu na povijest, koja govori samo i isključivo o onome što se dogodilo. Otuda i potreba, ali i pravo, pjesnika, da *dopune, isprave i prodube* ono što je bilo realno. Ne kaže uzalud Goethe: *Pjesnik mora znati učinak koji želi postići, pa prema tome prilagoditi i prirodu svojih junaka. Da sam ja - nastavlja Goethe - htio otjeloviti Egmonta onako kako ga je povijest zabilježila, kao oca cijelog jata djece, njegovi bi lakomisleni postupci bili posve besmisleni. Morao sam dakle imati drugog Egmonta.* Toliko o pitanju povijesne istine i o njezinoj ulozi u umjetničkom djelu.

Tko uđe u atrij Hrvatske akademije, kad samo malo zakorači pod njezine svodove, sudarit će se s prizorom koji nije običan: naći će se - licem u lice s poviješću, ako tako mogu kazati! - sa kraljevskom pločom u Baški,¹ kako to pjeva Silvije Strahimir Kranjčević. I kaže: *Sa njega se* (sa toga kamena *poizdrtog*, I. F.) *u srce mi /Neke duge trake šire: /Imena su tvoga crte, /Kralju Dmitre Zvonimire!* Sveti taj kamen, Bašćanska ploča, u isto je vrijeme i dokumenat i monumenat, i povijest i umjetnost: ona je neprestana sadašnjost našega jezika i našega bića. Sve je u njoj: i hrvatsko ime, i hrvatski jezik, i hrvatski kralj, i hrvatska zemlja, i hrvatska duhovnost. Iz nje kao da, prema zbunjenom posjetitelju, izlijeću svi hrvatski stihovi budućih stoljeća. I što je

1 Danas ne! Jer Ploča je - privremeno; rat je! - zaštićena daskama. Ali, i to je povijest! Književnost u njoj!

ponajvažnije, ona prisna veza hrvatskog slova, riječi, umjetnosti s poviješću naroda kojemu ona otvara pismenost. Naroda hrvatskog.

Dokumenat i monumenat, rekosmo. Kao dokumenat, Baščanska je ploča katasarska potvrda. Kao monumenat, ona je - lingvistički - prvi dokaz postojanju posebnog jezika hrvatskog. Još više, kao umjetnina, ona je spomenik i dokaz o tadašnjoj - i potonjoj - sposobnosti toga jezika da u sebi ponese sve buduće pjesnike sudbine naše, našeg teškog puta pod nesklonim zvijezdama.

Isto se, sa dodatnim razlozima, mora kazati za buduća djela hrvatske književnosti. Za Hrvatsku kroniku popa Dukljanina koja, i umjetnički i povijesno, uobličava onu istu svijest začetu Baščanskom pločom, vrijedi isto. Ona ne samo da obavještava o našim prvim stoljećima nego je i svjedočanstvo o razvoju jezika kojim se izražava Baščanska ploča, ali i nadahnuće ocu hrvatske književnosti, Marku Maruliću. Ne smijemo zaboraviti turobni *Zapis popa Martinca*, koji pišući u Grobniku glagoljski Brevijar (takozvani Drugi novljanski brevijar) biva prekinut vijestima o Krbavskoj bitci (9.9.1493), pa upravo u tom zabrinutom predahu bilježi prigodan zapis, najtragičniji u svojoj kratkoći, o toj kataklizmi. Tako se Grobnik, sa svojom legendom i povijesnom istinom, odziva Krbavi (kojoj će se odazvati i drugi pjesnici hrvatski; da spomenemo samo Vetranovića...), svjedočeći ne samo o prisnoj svezi između hrvatske književnosti i hrvatske povijesti, nego i o činjenici koja se proteže od Marulića do Kranjčevića, a nažalost i dalje; o istini koju Matoš genijalno formulira: *hrvatska je pjesma najljepša* kad je najčemernija. Vapaj Martinčev, za koji danas i hrvatska i svjetska znanost složno tvrde da je skandiran kao autentična poezija, dokazuje da je Martinac jedna od onih pojava koje, doduše, govore u sasvim iznimnu trenutku, ali i posjeduju snagu da taj trenutak izraze. Pop Martinac odista je onaj zlatni vez između povijesti i poezije.

Da je naziv *oca hrvatske književnosti* Marku Maruliću posve primjeren, jasno je svakome od nas. Među mnogim značajkama koje to dokazuju, svakako je i - nazovimo ga tako - Marulićev dvostruki lik: što se jezika tiče, Marulić je i pjesnik latinski i pjesnik hrvatski. U latinskim djelima, pretežno, Marulić je zabavljen metafizičkim, duhovnim problemima. U njima se on obraća europskoj publici; a među hrvatskim čitateljstvom onima koje bismo najlakše obilježili kao europske primatelje poruke. Tu on govori o udesu ljudskom, govori dakle o temeljnim pitanjima egzistencije, ali pretežno u metafizičkom, duhovnom presjeku: općenito, o pitanjima čovjekova udesa na ovom i onom svijetu. U hrvatskim djelima, upućenima rodnoj publici, on je mnogo više okrenut zbilji koja ga okružuje, pa je povijest, povijesno zbivanje kojem se odziva, glavna tematika njegovih hrvatskih djela, s *Juditom* na čelu. Stoga se i u usmenoj i u umjetnoj književnosti hrvatskoj javlja pretežno epika, jer je epska vizija svijeta kudikamo *povjesnija* od lirske. Upravo zbog toga shvaća Marulić okolni svijet i njegovo prikazivanje u umjetničkom djelu kao sliku koja se najpotpunije shvaća u vidu figure, alegorije u ime pravoga značenja što ga povijesno zbivanje mora imati. Bibliju čita Marulić u univerzalnom ključu; kako je i valja čitati, kao da upozorava Marulić, posebno u latinskim djelima. Ali tu, kod nas, *in situ croatorum*, ona ima i lokalno, hrvatsko značenje, ona mora biti primjenljiva na svaku zbilju pa, dakako, i hrvatsku; čak, čini mu se, na nju osobito. *Judita* je tema koja potpuno odgovara hrvatskom trenutku, smatra Marulić. To je klasična tema vojske koja nadire s Istoka, tema koja potresa i Bibliju i Herodota, i stare Grke i suvremene Europljane, pa dakle

i Hrvate. *Molitva suprotiva Turkom* samo je aktualizacija istog motiva, dok je *Tuženje grada Hjeruzolima* u biti *tuženje grada Splita*; ali izražava i trajnu tjeskobu hrvatske književnosti: težnju da se podigne krov nad glavom; dom za pojedinca, grad za sve nas, za narod hrvatski. *Condere Urbem*, taj glavni pokretač Enejine avanture i Enejine bezobzirnosti prema Didoni, postaje glavni poticaj hrvatskih književnika. Upornost sigetskog mita jasno svjedoči da je on tema koja se najintimnije priljubljuje uz vjekovni položaj hrvatskog čovjeka i hrvatskog pjesnika. Kao što je *Enejida* sva usmjerena idealu da se - nakon porušene Troje - izgradi novo stanište i nova povijest, tako i hrvatski pjesnici maštaju o hrvatskom gradu čiju sliku, prauzor, Marulić bi rekao *figuru* (ili, starohrvatski *priliku*) - nalaze u Jeruzalemu, koji je rušen ali koji će, Bog to jamči, biti i obnovljen. Siget je negdje duboko u podsvijesti hrvatskih pjesnika, i pučkih i umjetnih, zapravo umjetnički - ne povijesni - odbлесak Jeruzalema. Otuda upornost teme, otuda osvjedočenje da je sigetska žrtva, koliko god bolna i posvemašnja, puna smisla i obećanja. Nije stoga nikakvo čudo da se o njoj slažu i Brne Karnarutić i Pavao Ritter Vitezović, u razmaku od jednog (a koliko dramatičnog!) stoljeća. Obojica u tuđoj službi (Karnarutić u mletačkoj, Vitezović u austrijskoj), obojica u Zrinskom vide i vlastit i opći, nacionalni udes. *Vazetje* i *Odiljenje* govore o istome: iz tragičnog stanja koje Vitezović naziva *Plorantis Croatiae saecula duo*, ima, bit će izlaza. *Croatia plorans* postat će *Croatia exsultans*. To i jest smisao povijesti, upravo, povijesnog izučavanja (znanosti) i povijesne rekreacije (umjetnosti).

Pogledamo li na pravog velikana dubrovačke književnosti, Ivana Gundulića, što vidimo? Govorim prije svega o glavnim djelima. *Suze sina razmetnoga*, *Dubravka* i *Osman* tri su lica ovog posve iznimnog pjesnika. Suze su prije svega pitanje odnosa čovjeka prema božanstvu, *Dubravka* odnosa Dubrovčanina prema vlastitom Gradu i prema okolnoj otomanskoj vlasti, dok je *Osman* integralna slika čovjekova postojanja, i povijesnog i individualnog. Čovjekov povijesni i moralni život viđeni su u međusobnoj povezanosti. Najgrublje rečeno, Osman je također neka vrsta sina rametnog; sin razmetni također je žrtva *tašte ljudske oholosti*; zakoni koji vladaju u sva tri djela - isti su. Čak bi se, u neku ruku, moglo reći da je *Dubravka* apoteoza rodnoga Grada i ona je, nasuprot mračnim silama pakla koje odasvud nasrću na pojedinca i na narode, istinski *locus amoenus*, istinsko pribježište: što Dubrovnik, u *Osmanu*, vrlo često i dokazuje. Idejno, i Marulić i Gundulić imaju ista gledišta. Samo što Marulić govori iz neslobodna Splita, iz grada čija je sudbina tijesno vezana uza sudbinu Venecije; dok se Gundulić javlja iz sićušne Republike, ali dovoljno jake da zajamči mjesto s kojega se može baciti pogled i u čovjekovu dušu i u čovjekovu okolinu; i u povijest i u nebesa. U izvjesnom smislu, hrvatska književnost gotovo čitavim svojim tijekom, zapravo od pojave Turaka, povijesno uzeto, rješava samo jedno pitanje. Odnosno - rješavajući pitanje vlastitog opstanka, *građenja svojega Grada* - rješava i veliko pitanje koje se u Europi zove istočnim. Ono zastire sva ostala pitanja i ne dopušta, u našoj društvenoj, sociološkoj povijesti, konstituiranje gradova, tih glavnih motora europskoga i svjetskog razvitka. Spas hrvatski čovjek vidi isključivo u vojnom porazu otomanske sile; ali se to rješenje ne može primijeniti i na druge dvije snage koje koč hrvatski razvitak: na Veneciju i na Austriju. Pravi odnos snaga daje najpotpunije Kačićev *Razgovor*, u kojemu našem čovjeku ostaje junaštvo; i Povijest, dakako, ali kao poprište junačke borbe u kojoj *naši* čine zadivljujuća junačka djela, ali ne za sebe. *Sic vos non vobis...* osnovni je zakon toga svijeta u kojemu je naš čovjek *osuđen* na herojstvo kojim se drugi koriste. A najveće mjerilo i jamstvo čestitu

i trajnu imenu zapravo je ulazak u pjesmu. No kako se mi za svoje ne brinemo, Kačić navodi lijek: *I da se posve ne izgube od stari vitezová uspomene, Gospodin Bog dao je našemu narodu taku pamet naravnu da ono što drugi narodi uzdrže u knjigam, oni uzdrže u paméti, pivajući na sobetim, dernecim i po svim mistim, kuda putuju, pisme svoji kralja, bana, vitezova i vrsni junaka, koje premda nisu posve istinite, ništa ne manje ima svaka dobar temelj od istine.* Kačić dakle otvara pitanje ne samo vjerodostojnosti naše narodne pjesme, nego i pitanje koliko se od povijesne istine može odstupiti: jedno je *posve istinito*, a drugo je *licentia poetica*, koja je dopuštena, ako pjesmi omogućuje da sačuva *dobar temelj od istine*. Pa kad nepuno stoljeće kasnije, veliki pjesnik i veliki poštovatelj Kačića, Ivan Mažuranić, preko svoga Smail-age usklikne: *Ja sam junak, to će pjesma rijeti!*, onda on potvrđuje kačićevsko načelo našeg epskog svijeta: *biti u pjesmi* (dakle: u umjetnosti) *znači biti u povijesti*, stih je najveća potvrda nečijeg djela. Uostalom, hrvatski narodni preporod i počinje kao povijesni, lingvistički i estetički problem. Kad Ljudevit Gaj 1830. godine objavi svoju knjižicu *Kratka osnova hrvatsko-slavenskoga pravopisanja*, onda to jest pitanje pravopisno, ali u funkciji povijesti. Da bi se (vitezovićeovski) preporodio hrvatski narod, valja prije svega osigurati ono što moderna lingvistika zove *priopćajni kanal*. Iracionalna množina pravopisnih konvencija (o kojoj vidi Maretićevu knjigu *Istorija hrvatskoga pravopisa latinskijem slovima*, Zagreb, 1889) onemogućuje komunikaciju i razvodnjuje poruku. A Gajeva je istina da nam povijest kačićevski slavna, da nam je budućnost vitezovićeovski zajamčena: jedino sadašnjost nije dostojna ni jedne ni druge. Preuzevši povijesno nadahnuće od Vitezovića, Gaj uz pomoć povijesti počinje svoje veliko djelo traženja našeg podrijetla. Sagledati korijene prošlosti znači vidjeti rascvale grane budućnosti. Lingvistički rečeno, sav je Preporod usmjeren prema traženju etimologije; ona im je povijest, ona objašnjava sve, ona daje smjernicu za akciju. To je Ilirija, jer je, po Gaju, njezin korijen *il* - (zemlja), pa su Ilirci sinovi (rodne) zemlje, stariji i od Rimljana, a kamoli tek Mađara. Mažuranićeva programatska pjesma *Vjekovi Ilirije* donosi viziju davne sretne zemlje, kad su u njoj vladali *ilirski vjekovi*, vergilijeovski rečeno *illyrica saecla*, sretno stanje o kojemu davno prije njega sanja Držić, a koje se sada, u izmijenjenim povijesnim okolnostima, može obnoviti i svijetu ponuditi. Sličnu viziju ilirske Arkadije donose i zanosni stihovi starca svećenika u trećem pjevanju *Smrti Smail-age Čengića*; a besmrtni ep svjedoči o jedinstvu i povijesne i božanske pravde. (Uostalom, zar strahote koje nas okružuju i kojima smo izručeni na milost i nemilost, nisu ništa drugo nego zaostalo, neriješeno *Istočno pitanje*? I zar svijeta *puci ostali nisu*, i danas, isto onako gluhi kao u Mažuranićevo doba? I zar ona Mihanovićeva *magla, što li, Unu skriva, i našiu jauk turobni* - nisu isti?) U tom je smislu Mažuranićev *Smail-aga* hrvatska verzija rješenja takozvanog Istočnog pitanja; onog istog pitanja što ga je, dva stoljeća prije toga, u mnogo nepovoljnijim okolnostima i sa posve "teoretske", dubrovačke točke gledišta, ponudio Gundulić u svome *Osmanu*. To što je *Smail-aga* bez *Osmana* i nezamisliv i nemoguć, to samo svjedoči o jedinstvu povijesnoga i umjetničkoga, i o nemogućnosti da se, bez poniranja u povijesno, razriješi i shvati estetsko. I nije tu temeljno pitanje: je li svaka pojedinost *Smail-age* povijesno potvrdiva? Mi uostalom vrlo dobro znamo da je Mažuranić povijesnoga Novicu (onako kako to Goethe napominje za svoga Egmonta), načinio Turčinom, u svrhu upravo dublje povijesnosti svoje poruke; koja je i povijesna i etična, i koja govori o glavnoj podjeli: na ljude i neljude. U povijest ulaze junaci; ali samo su ljudi,

etički ljudi, ujedno i junaci. To je onaj Kačićev *dobar temelj od istine*, to je smisao svake povijesne evokacije i traženja ljudskoga korijena u nama.

Tko će pred *Grobničkim poljem* šurjaka Mažuranićeva, Dimitrije Demetera, postaviti pitanje: je li bitka zbilja ili legenda? Onako kako ona živi u narodnoj predaji i onako kako je u svojoj viziji prikazuje Demeter, ima ona aristotelovsku nadmoć umjetnosti nad poviješću. Ono što je povjesničaru zabranjeno i nezamislivo, pjesniku je dopušteno; jer njegova *licentia* ne ide za tim da izmijeni povijesne činjenice, nego da im udahne još dublju povijesnost.

Sveukupno hrvatsko devetnaesto stoljeće obilježeno je tim zanosnim otkrićem povijesti. S jedne strane imena kao Kukuljević, Rački, Smičiklas, s druge pak Šenoa, Tomić, Kumičić, Gjalski, Vojnović, Tresić, Ogrizović, Galović, svi oni svjedoče o trajnom, sudbinskom dijalogu hrvatske književnosti sa hrvatskom povijesti i, ističem to, hrvatskom historiografijom.

Šenoina umjetnost u tom je smislu upravo paradigmatična. Njegov zahvat u povijest posve je razumljiv, i neizbježan, u trenutku u kome on, kako sam kaže, *oštri pero*. Njemački romantični dramatičar Friedrich Hebbel, uostalom, i on pisac jedne *Judite!*, zabavljen sličnim pitanjima, napisao je: *Sasvim je točno da mi Nijemci nemamo veze s poviješću svog naroda... Ali, zašto je tako? Zato što je ta povijest bila bez rezultata, zato što mi sebe ne možemo smatrati proizvodima njezina organskog tijeka, kao naprimjer Englezi i Francuzi, zato što ono što mi, naravno, možemo svojom poviješću nije povijest našeg života, nego povijest naše bolesti, koja još ni do danas* (pisano je to sredinom 19. st.) *nije dosegla svoju krizu*. Rezultat o kojemu govori Hebbel, dakako, to je nacionalna država; i to su Nijemci i ostvarili, nedugo zatim. A Šenoino bavljenje poviješću upravo je to: on želi pripomoći onome što Vergilije, vidjeli smo, zove *condere Urbem*, gdje Urbs znači i grad (Rim) i državu (Rimsko carstvo). Što je bilo u njegovim slabim književničkim rukama, grad, to je Šenoa ostvario. Konkretizirao je svijest koja je stoljećima tinjala. Šenoa je hrvatskoj književnosti Zagreb ponudio kao najdublju, gotovo bi se reklo jedinu inspiraciju, naslijedivši, doduše, tu zagrebocentričnost i od Vitezovića, i od Gaja, i od Strossmayera. Pogled s Griča, iz grada koji se podigao i održao na gričkih goricah, mogao je biti samo vitezovićevski kroatopetalan, hrvatotežan. I valjda je najveća zasluga Šenoina u tome što je politički i kulturno izdijeljenome hrvatstvu ustoličio i njegov glavni grad. Čak i suvremene političke raspre, stranke i zavade zagrebačke postajale su pokrajinskim Hrvatima razumljivije, jasnije, bliže - zahvaljujući upravo Šenoinoj evokaciji prošlosti i njegovu dokazu da se taj grad, unatoč svemu, unatoč samom sebi, može igraditi u modernu metropolu modernu konstituirana naroda.

Stoga tajnu Šenoine privlačnosti u odnosu na hrvatsko čitateljstvo valja tražiti u Hegelovoj misli: *Povijest je samo onda i naša... kad možemo sadašnjicu uopće promatrati kao posljedicu onih događaja u čijem lancu prikazani karakteri ili djela znače neki prsten... Jer umjetnost ne postoji samo za mali, zatvoreni krug malobrojnih pojedinaca, iznimno obrazovanih, nego za naciju u cjelini*. A upravo tako valja objasniti životnu snagu i privlačnost Šenoine evokacije hrvatskoga povijesnog i njemu, Šenoi, suvremenog hrvatskog mikrokozma. Povijest, kako upozorava Hegel, nije povlastica povlaštenih, nego udes, bolan i privlačan udes cjelokupne nacije. U tom je smislu ona, kako to Šenoa uporno ponavlja, učiteljica života, *magistra vitae*, dā ali - *vitae croaticae*... Upravo onako kako to kaže Heinrich Heine: *Neobična je čud naroda! On*

zahtijeva da njegovu povijest piše ruka pjesnika, a ne povjesničara. On neće vjerno izvješće o golim činjenicama, nego one činjenice, ponovno pretopljene u iskonsku poeziju, iz kojih su gole povijesne činjenice proistekle.

Preskočimo čitav niz pisaca (o kojima će uostalom tečajem našeg rada i biti govora!), podsjetimo se samo na *Dubrovačku trilogiju* Iva Vojnovića. Što je u njoj istinito, u smislu povijesnog podatka? Dovoljno je samo pogledati u monumentalnu monografiju njegova brata Luja, *Pad Dubrovnika*. A Ivova je evokacija toga pada, u prvom činu *Trilogije*, bar toliko (kažem bar, da ne bih morao reći: *kudikamo*) povijesno utemeljena koliko Lujova povijesna rekonstrukcija. Grada koji je čitav milenij bio simbol slobode, napretka i - urbanosti, grada, Dubrovnika koji je izgubio svoju samostalnost, ali ostao simbolom onoga grada čijoj gradnji i uspostavi teže stoljeća hrvatske književnosti. Dosta je napomenuti da stravični dijalozi u *Benešinoj kući* (na *Pustijerni*) u *Gradu godine 1832*, što se vode u drugom dijelu *Trilogije*, u *Sutonu*, govore mnogo više i turobnije o propadanju vlastele, nego mnogi superdokumentirani povijesni traktati; dok je konačna dekadencija Grada, *godine 1900. u vili gospara Lukše u Gružu*, u trećem činu, *Na taraci*, dragocjenija i izravnija od sociološkog traktata. (I tu je vidljiva ona Matoševa "černost"! Slično bi, s druge strane, valjalo reći za Nazorove sonete o *Hrvatskim kraljevima* (1912), koji su za rasprostranjenost (povijesne i poetske) istine o našoj narodnoj dinastiji učinili mnogo više od traktata Račkoga, Smičiklasi i Šišića, bez obzira na svu njihovu akribičnost. *Zvonimirova lada* dio je svijesti i otpora hrvatskog čovjeka, a njezin završni usklik *Na pijesku je, al' još tu je!* desetljećima je bio program kojemu se svatko pridruživao. Slično valja reći i za Nehajevljeve *Vuke* (1928) koji spajaju najbrižniju dokumentarnost s nepogrešivom upravo vizionarnošću u izboru i interpretaciji teme. Odista je u to burno vrijeme previranja u svijestima i u povijesti (ne zaboravimo, to je - slučajno - i godina Radićeve pogibije!), lik junačine i diplomata Krste Frankopana morao zasjati kao putokaz. U času kad sva Hrvatska slavi stotu obljetnicu preporoda i kodificiranja modernoga književnog jezika hrvatskog, objavljuje Krleža svoje virtuozne kajkavske *Balade*, objašnjavajući smisao jezičnog izbora, ali i hrvatske povijesti od Gupca do Starčevića i Supila.

Nije slučajan ni ovaj suvremeni povrat interesa hrvatskih književnika prema vlastitoj povijesti. Krležin *Aretej*, svojom *istovremenošću* III. i XX. stoljeća naše ere, svojom *simultanošću* koja je danas jedna od glavnih značajki modernoga pisanja, kao da vraća hrvatske romanopisce i dramatičare i pitanjima prošlosti i onoj sugestivnoj fuziji sinkronije i dijakronije koja, zapravo, leži u svakom pokušaju fikcionalne povijesne rekonstrukcije. Razlika između vremenskih razina sve više ustupa mjesto spoznaji da je samo ona prošlost živa koja djeluje u sadašnjosti; i da *sjećanje* na prošlost može vrlo lako postati *videnje*, vizija budućnosti; čime i sadašnjosti zadobiva toliko potrebiti dignitet. Fabriovi romani (*Vježbanje života* i *Berenikina kosa*) spajaju kroniku i historiju, postajući tako (prema duhovitu terminu Viktora Cara Emina) neka vrsta *kronisterije*, te besmislene hirovitosti i okrutnosti historije koja samovoljno, upravo histerično, suprotstavlja ljude i sudbine. I povijesni romani Raoula Mitrovicha (Fede Šehovića) dokazuju isto: život (u) prošlosti bio je težak i bolan, ali se iskustva prošlosti ne odnose samo na nju: ona su dio i naše (čitateljske) zbilje; prošlost je najbliža, najshvatljivija kad je pojмимо kao analogiju, kao aluziju, kao ključ za sadašnjost. Podsjetimo se samo na sugestivni povijesno/suvremeni roman

plodnoga Pavla Pavličića, *Koraljna vrata*, koji virtuožno spaja prošlost i sadašnjost, Gundulića i njegovu tajnu, sve bogatiju i sve znakovitiju recepciju. »Analošku« vrijednost imaju, dakako, i povijesni romani, odnosno drame, Ivana Supeka (koji me svojom nazočnošću i svojom meritornom riječi, lišava zadovoljstva da o njima progovorim iscrpnije). Zar je nešto drugo i onaj virtuozni Araličin lanac povijesnih romana u kojim se, ponajviše, obrađuje "biblijska" hrvatska tema egzodusa, od Rame do Sinjske krajine, gdje je temeljno nastrojenje izraelsko hodočašće od prapostojbine do Egipta i od Egipta do zemlje obećane: one u kojoj se valja smiriti i podići staništa, *condere Urbem*, osnovati grad?

Osjećam uzbudljivu simboliku u tome što ova zapažanja o povezanosti književnoga i povijesnoga, o smirivanju u *osnovanom gradu*, izričem u Osijeku, gradu mučeniku i gradu junaku: gradu koji nije potrebno osnivati nego obnoviti. Zajedno s našom nepokolebljivom vjerom u vrijednost koju njegova prošlost, dalja i jučerašnja, ima u našoj sadašnjosti. I budućnosti.

Ivan Supek

POVIJEST U MOJIM DRAMAMA I ROMANIMA

Nemam običaj da govorim o svojim književnim djelima, a i ovom ću prigodom samo nešto reći o povijesnom okviru ili trenucima koje sadrže moje drame i romani. Ponajprije, ja nisam pisac stanovitih povijesnih doba ili događaja. Moja književna djela polazila su uvijek od mojih osobnih sukoba, bojazni i čežnji, a bila su obično stavljena u sadašnjicu. Međutim, povijesni okvir ili uporedba davali su mi često više slobode i, ako to smijem reći, pružali poetičniji izraz. No, budući da je u meni bio jak istraživački poriv ili znatiželja, nije me zadovoljavalo da preuzmem kakav gotov povijesni klišej. Dapače, u meni su rasle sumnje u vjerodostojnost povjesničara pa i cijele uvriježene historiografije. I tako sam pomalo dolazio do zaključaka ili otkrića koji mogu biti od interesa i za povijest. Zacijelo, na početku bijaše književni poticaj, i povjesničar će stoga s opravdanom skepsom propitivati moje spoznaje.

Kad su mi se faraonsko doba i piramide učinile prikladnim simbolom i okvirom da izrazim mučninu u prvim poratnim boljševičkim godinama, uputih se ljeti 1949. u stari Egipat, u vrijeme cara Snofra i Keopsa. Najbolji mi je vodič bio James Henry Breasted, ali moji zaključci o propasti najstarijeg carstva ipak donekle odstupaju od toga glasovitog povjesničara. Rezultat mojeg upoređivanja faraonskog Egipta s Titovom komunističkom Jugoslavijom sadržan je u drami *Piramida* dovršenoj ljeti 1950. Tada su Jean Giraudoux i Jean Anouilh stvorili modu da se suvremeni problemi zaodjenu u starogrčke mitove, što je i kod nas imalo epigone. Meni se činilo da je faraonski Egipat mnogo upečatljiviji za naše, komunističko vrijeme. Kad je dr. Branko Gavella htio *Piramidu* postaviti na kazališne daske, cenzorima je ipak upala u oči diskretna uporedba, i komad je skinut s repertoara. Čak je prvi naš redatelj, podbadan još Krležom, otada gajio prema meni antipatiju. Budući da je tada puknuo moj sukob s vrhom Jugoslavenske akademije (Štampar, Krleža), počela je književna diskvalifikacija i bojkot koji su jednako podržavali partijski komiteti i Krležini sljedbenici.

Uporedba komunističkog sistema s feudalnim poretkom u doba Hvarske bune 1510. bila je povijesni okvir za *Mirakul* napisan nakon mojeg ljetovanja na Hvaru ljeti

1949. Kad je dvadesetpet godina kasnije splitsko Narodno kazalište počelo s uvježbavanjem te igre, probe su unatoč potpisano ugovoru bile obustavljene od tamošnjeg komiteta, da li zbog uporedbe ili zbog mogjeg imena stavljenog na crnu listu nakon prosinca 1971, ne znam. *Mirakul* je mogao biti izazovan već samim time što se u komunističkom društvu oživljava stara hvarska buna protiv vlastela, a oba se vremena tako stapaju da se komunizam otkriva kao feudalni poredak. Jamačno je taj postupak *igre u igri* bio poticajan i za druga dramska stvaranja.

Moje ratne i poratne drame (*U vojarni na rubu šume*, *U predsoblju*, *Na atomskom otoku*, *Let u nebo*, *Proces stoljeća*) izraz su tjeskobe i očaja nad dobom nasilja, totalitarizma i prijetnje opće smrti, a praćene su bile istovremeno sudjelovanjem u mirotvornim akcijama i izradom humanističke filozofije utemeljene na znanosti, umjetnosti i kršćanskoj sućuti. Iako sam bio pod jakim utjecajem Heisenbergove kvantne teorije i globalne egzistencijalne krize, ukorijenjenost u zavičaju, ponukala me na potragu izvora humanizma u hrvatskoj prošlosti. Lik i sudbina Marka Antonija de Dominisa, fizičara i crkvenog reformatora bila je svakako privlačna za identifikaciju i oporbu totalnoj vlasti nad imanjinama i dušama podanika. Ljubićeva biografija splitskog nadbiskupa i primasa Croatiae bila mi je prvi putokaz, no liberalni svećenik Šime Ljubić, privrženik jednako liberalnog Josipa Jurja Strossmayera, nije htio ići tako daleko kao stari heretik, a bila mu je jamačno nedostupna Fullerova povijest anglikanske crkve, u kojoj je jedno poglavlje posvećeno Dominisu, zacijelo u svjetlu jednake anateme anglikanske crkve. Moja drama i istoimeni roman *Heretik* upotpunili su tu prazninu i ostali poticaj da se temeljitije prouči veliko djelo preteče ekumenskog duha i miroljubive koegzistencije, arhitekta europskog zajedništva. U liberalnijem razdoblju komunističke vladavine bio je *Heretik* izveden u Dramskom kazalištu Gavella u režiji G. Para, godine 1969. U svim godinama prije toga bila je stavljena na pozornicu samo drama *Na atomskom otoku* da bude uskoro otpravljen u ropotarnicu, na intervenciju Uprave državne bezbednosti zbog očitog nišanjenja na zakukuljeni projekt atomske bombe u Jugoslaviji, jer je premještaj na daleki latinsko-američki otok bio suviše proziran. Uopće zator mog književnog djelovanja bio je efikasan. Tako će i *Heretik* nakon bolješvičkog udara 1971. nestati s kazališta, no začudo roman *Heretik* doživio je uspjeh u SSSR-u dvije naklade sa 100.000 primjeraka jer je i tamošnjem čitateljstvu bilo jasno da se pod totalitarnom vlašću misli u prvom redu na komunističku partiju. Radilo se i na ruskom prijevodu drame, ali su kazališta ondje kao i ovdje bila pod jačom kontrolom.

Kad je u prosincu 1971. montirana u Hrvatskoj "kontrarevolucija" da bi se komunistička partija vratila na tvrde bolješvičke pozicije i jugoslavenski centralizam, činila mi se pogodna uporedba s bunom knezova Petra Zrinskog i Krste Frankopana. Roman *Extraordinarius* smjestio sam u to povijesno razdoblje, kad je osnovano i Hrvatsko sveučilište, ali su sličnosti jako udarale u oči. Roman objavljen ljeti 1974. bio je odmah oštro napadnut i povučen iz prodaje, no nije bio spaljen, bukvalno, poput moje knjige eseja *Opstati usprkos* izašle upravo kobnog prosinca. Frapantna povijesna ponavljanja bila su uzrokovana sudbinom jednog naroda pod vladavinom tuđeg, apsolutističkog središta.

Čim sam se prihvatio starog hrvatskog reformatora de Dominisa, morao sam se dublje spustiti u prošlost humanizma. Poticajan mi je bio Šopov prepjev elegija i epigrama Janusa Pannoniusa. Taj slavonski pjesnik, rođen godine 1434, fascinirao me

modernošću senzibiliteta i slobodoumljem. Naprosto nisam mogao povjerovati uvriježenom prikazu bune obaju Ivana Viteza, starog primasa Kraljevine Ugarsko-Hrvatske i nećaka mu pjesnika. Mađarski povjesničari 19. stoljeća u romantičnom su zanosu veličali svoje davne kraljeve, pa tako i Matiju Korvina, te su vođe pobune Ivan Vitez od Sredne i Janus Pannonius ispali kao narodnjaci i protivnici centralističkog, tada tobože suvremenog preuređenja monarhije na štetu feudalne gospode. Za kratkog bavljenja sa starim izvorima došao sam ubrzo do spoznaje o toj buni i cijelom tom "korvinskom dobu", tako mistificiranom. Hrvatski humanisti 15. stoljeća ustali su protiv kralja koji je poveo osvajačku, pljačkašku, pustošeću vojnu na husitsku Češku odustavši od povjerene mu misije, pohoda na Otomansko carstvo. (Drama *Pjesnik i vladar* i roman *Buna Janusa Pannoniusa* otkrivaju istinu o tom prelomnom povijesnom momentu za naša strašnog osvajača s istoka, ali, kao što na početku rekoh, iskazao sam tu sadašnji ili vječni sukob između divote zamišljaja i izopačenosti plemenitih ciljeva moćnika na prijestolju. Drama je objavljena u Akademijinu Forumu godine 1980, istovremeno kad i *Krivovjernik na ljevici*, što će s uskoro objavljenim *Krunskim svjedokom u Hebrangovu slučaju* u Chicagu ponovo rasplamsati hajku na mene, tako da izvedba te ili koje moje druge drame nije dolazila u obzir. Nažalost, kazališta su ostala oportunistička, i zbog financijske ovisnosti o režimu. Međutim dramaturzi ili kritičari su se trsili da tobože estetskim sudovima "uljepšaju" političke osude. Jamačno bi tako umirivali i svoju savjest pridružujući se političkoj harangi.

Primijećeno je da između crnine mojih tragedija i humanističkog angažmana postoji dubok jaz. Takve primjedbe, upućene i drugim autorima, polaze od pretpostavke da je književno djelo ogledalo zbilje. Prema tome, ako je i finale crn, mora takva biti i naša budućnost. Doduše, svako umjetničko djelo uzima elemente stvarnosti ili čovjekove duše, ali je sama kompozicija stvaralački čin koji obično sadrži i kakav moralni apel, pa kad junak tragedije umire na kraju, to samo pojačava taj priziv. U zbilji je svatko od nas primoran da pravi ustupke ili kompromise, međutim umjetničko stvaranje daje nam onu slobodu, u kojoj možemo do kraja raspeti svoje maštanja, pa su umjetnička djela ne samo proširenje zbilje nego i otvaranja svoje novih životnih mogućnosti. Realizam ili naturalizam često je proklamirao maksimu kako je umjetničko djelo zrcalo ili odraz stvarnosti, no da su Balzac, Zola i Gorki ostali samo "oko" društva ili gibanja materije, ne bi se nikad vinuli do književne veličine. Kako se naš sastanak zbiva za *Krležinih dana*, pripomenuo bih da me od velikog pisca odbila upravo čudna mješavina naturalizma i ekspresionizma koje se on nije oslobodio jamačno iz prijanjanja uz dijalektički materijalizam. I, kad je Krleža zajedno s Richtmannom ustao protiv partijskog dogmatizma u obrani znanstvene i umjetničke autentičnosti, ostali su ipak u okviru revizije marksizma i zbog toga sam se odvojio od njih za poznatog sukoba na *ljevici*, koliko mi je god bila draga njihova oporba ždanovštini.

Bavljenje književnošću kao način preživljavanja u totalitarizmu nužno je nametalo pitanja povijesti i etike. Aristotel je pisao da poezija stoji iznad historiografije, jer povijest govori o onome što je bilo i što jest, dok nam pjesništvo odaje i sve ono što je moglo biti i što može biti. Ta dihotomija aktualnoga i potencijalnoga nadilazi obično ili materijalističko shvaćanje koje priznaje samo ono što je bilo, što jest i što će biti. No, koliko je god aristotelizam širio estetsko obzorje, ipak sadrži ontologiju

koja mi se čini teško prihvatljiva. Kad tko za Aristotela kaže istinu? Prvo, kad kaže da je ono što jest, drago kada kaže da nije ono što nije. A kada laže? Kada kaže da je što nije ili kad niječe što jest. Takav kriterij istine pretpostavlja bitak neovisan o čovjekovu istraživanju ili stvaranju, bitak sa svojim svojstvima i zakonima. Problem je u tome što od Heisenbergovih istraživanja 1925-1927. shvaćamo da je stvarnost u biti neodrediva, i sva se spoznaja osniva na sučiniu čovjeka i svijeta. Prema tome i stvarnost gubi dosadašnju transparentnost i determiniranost, a u krajnjoj instanci gubi se i oštro lučenje tjelesnog i duševnog. Ako smo time mnogo izgubili od nekadašnje (prividne) jasnoće i određenosti, dobivamo napokon puno shvaćanje ljudske slobode. Nesloboda je lišavala čovjeka moralne odgovornosti i lako ga pretvarala u masu podložnu diktatorima kao nosiocima povijesnog zakona. Naprotiv, sa slobodom čovjek prihvaća svu nesigurnost opstojnosti i svoju odgovornost u zbivanjima.

Sloboda nije samo najvažniji filozofski problem, nego je i bitna pri prosudbi povijesnog romana ili drame. Ljudi kao fiksni karakteri postoje samo kao karikature u komedijama bez mnogo mašte. Kad su ljudi i zbilja nikada do kraja određivo klupko različitih mogućnosti, kakvu istinu možemo svojatati u povijesti i povijesnom umjetničkom djelu? Jesmo li prokleti na egzistencijalistički apsurd koji vadi čovjekovu slobodu iz *Ništa*? Sartreove su drame gubile umjetničku vjerodostojnost kad je čovjekovu sudbinu i karakter sveo na trenutnu odluku ne shvaćajući svu društvenu i biološku složenost. Kad smo odbacili determinizam i teoriju odraza, nismo upali u nihilizam ili apsolutni relativizam. Postoje tvrde činjenice u prostoru i vremenu s utvrdivim identitetom osoba, što ne bi smio pisac povijesnih djela ignorirati, kao što je to nažalost činio August Šenoa u povijesnim romanima ili povjesničari apologeti režima. Povijest se ne može ponoviti kao kakav laboratorijski eksperiment, pa i nema tako egzaktnu znanosti o povijesti. Moguće su različite interpretacije, različiti uglovi promatranja, različite kompozicije iz odabranih činjenica. U tome se, protivno od Aristotelova stajališta, povijest jako približava pjesništvu. Meni je koji put bilo teško razlučiti pišem li povijest ili roman. Možda će se u budućnosti i zamesti oštra granica između znanosti i umjetnosti, pogotovo nakon što više ne možemo iz istraživanja prirode isključiti subjektivni udjel.

Nakon sloma boljševičkog sistema u istočnoj Europi i SSSR-u, i Hrvatska pod komunističkom vladavinom spada u povijest, koliko su god još nazočni stari mentalitet i navike. Iz tih minulih pola stoljeća hrvatska se književnost baš ne može pohvaliti s mnogo djela o svoj mucu naroda, ali joj se također mora priznati da je rijetko upadala u slavljenje poretka. Treba imati na umu da se u poratno doba mogao probiti naprijed samo subjekt s partijskom knjižicom, a tek kad su ti umjetnici stekli stanovit javni ugled, mogli su istupati samostalnije, štoviše opozicionalno. Budući da sam se od jeseni 1939, nakon pakta Hitler-Staljin, utvrdio u distanci prema komunističkoj partiji, provodio sam poratne godine u osamljenosti i očaju nad općim prilikama. Kako sam sve drukčije gledao od onoga što se javno iznosilo, počeo sam pisati svoje mučnine i iskustva u tom vremenu. Makar je dramaturg Dramskog kazališta Gavella (Grün) ocijenio moju *Vojarnu na rubu šume* kao najbolju partizansku dramu, gradskom je komitetu bilo moje (simpatično) slikanje domobrana politički izazov. Početkom 50-tih godina napisao sam i roman *Dvoje između ratnih linija* koji je Naprijed na Krležin mig i uputu Gradskog komiteta odbio da bi bio

objavljen tek godine 1959. od Izdavačkog poduzeća Mladost koje nije znalo za raniju partijsku odluku. No čim je nakon objave jedan kritičar napisao vrlo povoljnu ocjenu, bio je udaljen iz "Vjesnika", a umjesto toga izašlo je omalovažavanje mojeg djela, što će se i dalje nastaviti. Na taj moj prvi roman nadovezao se nastavak *U prvom licu* godine 1965. pa fragmenti trećeg i četvrtog dijela. Tek nedavno je dovršena ta *Hrvatska tetralogija* koja svjedoči o vremenu od rata do pada komunizma, naravno kroz sudbine više intelektualaca.

Moja duhovna biografija *Krivovjernik na ljevici* iznosi esejistički moje viđenje nedavne povijesti, što je već bilo sadržano, na drugi način, u *Hrvatskoj tetralogiji* i drugim romanima i dramama. Boljševička vladavina od ljeta 1945. nije samo sakatila ljudsko dostojanstvo i slobodu, nego je i cijelu povijest krivotvorila radi svojih političkih ciljeva. Tako je izbrisana ili omalovažena hrvatska humanistička i demokratska tradicija. U Titovu mitu bila je potpuno zabašurena antifašistička borba u Hrvatskoj i osobito uspjeh sa ZAVNOH-om, s osnutkom Republike Hrvatske na pluralističkoj osnovici. Svi takvi falsifikati, prisile, osporavanja književnog djela, nepravde i korupcije stvarale su u meni dispoziciju iz koje su izlazili moji književni i filozofski spisi.

Historijski traktati, ako i nisu impregnirani marksističkom vjerom u zakone materije, nastoje ličnosti i događaje svesti na općenita društvena gibanja, gospodarske podloge, političke i kulturne institucije. I pisac povijesnih romana ili drama povodit će se više manje za tom težnjom. Kako sam polazio od osobnih mučnina i snatrenja, moja djela nemaju taj povijesni značaj, ali je možda ipak u njima štošta sadržano što djelomično rasvjetljuje prošlost, ali, svakako, više priziva savjest suvremenika u tako tegobnom micanju prema miru i slobodi.

Pavao Pavličić

POVIJESNA DRAMA I PERIODIZACIJA HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI

1

Radna hipoteza ovog metodološkog oglada glasi: razumijevanje poetičkog statusa i razvoja povijesne drame može pružiti korisne podatke za periodizaciju hrvatske književnosti. O kojem se odsječku te literature radi i kakav je tu načelni smisao periodizacije kao posla, pokazat će se na temelju odgovora na pitanje koje u ovom kontekstu prethodi svima ostalima. To pitanje glasi: što je to povijesna drama?

To se pitanje ovdje ne postavlja iz genoloških razloga, pa ne podrazumijeva ni one - inače nezaobilazne - suptilne distinkcije između, npr., povijesne drame i tragedije na jednoj, a povijesne drame i kronike na drugoj strani. Domet je toga pitanja nešto kraći, ali za ovaj kontekst važniji; preciznija bi njegova formulacija mogla glasiti: koje scenske tekstove s povijesnom tematikom možemo smatrati povijesnim dramama, a da pri tome oba člana sintagme budu relevantna? Kojim je, dakle, scenskim tekstovima važna karakteristika i distinktivno obilježje to što govore o zbivanjima koja nisu suvremena, nego su prošla ili davna? U kojim se i kakvim razdobljima ti tekstovi javljaju?

Očito je da se pridjev *povijesna* ne može dometnuti svakoj drami kojoj su junaci ljudi iz prošlih vremena, njihovi motivi nešto što više ne postoji, a društveni odnosi koji ih određuju dio neke druge epohe. Očito je, također, da se taj pridjev ne može staviti ni uz svaki tekst u kojem se kao junaci javljaju osobe koje u povijesti imaju neku važnu ulogu (npr. Nikola Šubić Zrinski ili Karlo Drački). Očito je, napokon, da se povijesnom ne može nazvati ni svaka drama koja govori o važnim prošlim događajima, pa čak ni o takvima za koje se jednodušno smatra da su odredili ili obilježili sadašnjost, ili opet da su sami po sebi naročito dramatični. Potrebna je - osim svega nabrojanog - još neka kvaliteta koja povijesnu dramu čini povijesnom.

Primjeri to lijepo ilustriraju. Nitko neće kazati da su Palmotićeve melodrame s temama iz bosanske (*Danica*), ili uopće domaće povijesti (*Captislava*, *Bisernica*) zapravo povijesne drame; obratno, ti će se tekstovi vezati uz ostale, slične, sa sasvim drugačijim temama, npr. klasičnima (*Došastje od Enee k Ankizu, njegovu ocu*) ili iz Tassa (*Armida*). Isto će tako malo tko reći da su povijesne drame Krležin *Michelangelo Buonarroti*, Matkovićev *General i njegov lakrdijaš* ili Šoljanova *Dioklecijanova palača*; naprotiv, ti će se tekstovi dovesti u vezu - kao što se i dovode - kod Krleže s *Kraljevom*, kod Matkovića s ciklusom *I bogovi pate*, a kod Šoljana s *Bardom*, jer te su drame po svojim poetičkim pretpostavkama bliske ostalim djelima svojih autora, a činjenica da se njihova radnja zbiva u prošlosti očito ima sekundarno značenje u odnosu na druga neka njihova obilježja. S druge strane, svi će se lako složiti da Demetrova *Teuta* jest povijesna drama, da to jest Bogovičev *Matija Gubec*, kao i Tresić Pavičićeva *Katarina Zrinska*; o tome jedva da može biti ikakva spora. Zašto je tako, lako je razabrati: Palmotićeve drame ne idu u povijesne zato što u njima zapravo i nema povijesnih koordinata; likovi žive izvan povijesti, kao junaci nekakvih bajkovitih situacija, ne odnoseći se prema gledatelju kao osobe iz kakva povijesnog konteksta o kojem bi taj gledatelj imao određeniju predodžbu; sama je povijest, tako, tu tek izvor lijepih pričica i jedva išta više od toga. Krležini, Matkovići ili Šoljanovi tekstovi ne idu pak u povijesne drame zato što se u njima tematiziraju odnosi umjetnika i vlasti, pojedinca i apsoluta, privida i zbilje, dok su povijesne okolnosti uglavnom opet nevažne, a gledalac ne vidi likove kao povijesne junake, nego kao univerzalne modele ponašanja. Povijest tu tek pribavlja potrebnu distancu, omogućuje da se problem - koji je sam po sebi svezremen - predoči u ogoljelom vidu.

Je li povijest u tom smislu doista važna za one tekstove koje složno zovemo povijesnim dramama? Po čemu te drame ipak jesu povijesne? Što ih takvima čini?

Odgovor glasi: po svome odnosu prema primaocu. One se, naime, obraćaju gledaocu i čitaocu upravo svojom povijesnom dimenzijom, pri čemu je povijest videna kao bitna sastavnica života i umjetnosti. Povijesna drama, drugim riječima, svagda daje neku interpretaciju povijesnog toka i njegova smisla, prikazujući jedne događaje kao uzroke a druge kao posljedice: pri tome, ona interpretira povijesno zbivanje kao nešto važno, upravo, kao nešto najvažnije, i za pojedinca i za zajednicu. Ti se tekstovi, dakle, primaocu ne nude kao neka, bilo koja povijest, kao u Palmotića, niti kao općeljudska povijest, kao u Krleže, Matkovića ili Šoljana; nude mu se one upravo kao njegova vlastita povijest, kao povijest koja se baš njega naročito tiče, a to od njega iziskuje nekakav osobit odnos prema radnji. Taj se odnos sastoji u tome što gledalac (čitalac) ono videnje povijesti koje drama nudi prihvaća kao videnje koje i za njega samog vrijedi. Zato će to najčešće i biti nacionalna povijest. I upravo je takav odnos prema materijalu - i činjenica da gledaoci takav stav prihvaćaju - najviše i čini povijesnom.

Ta dramska interpretacija povijesti ima različite modalitete: ona će biti neka vrsta arhetipa i dijagnoze nacionalne sudbine, onda kad npr. ustvrdi kako je - u prikazanoj situaciji i uvijek - nesloga kriva za sve. Ona će, nadalje, pokazivati prototipove, pozitivne ili negativne likove čije ponašanje može biti putokaz i za orijentaciju u sadašnjosti. Ona će, doista, inzistirati i na kontinuitetu i analogiji između prošlosti i sadašnjosti; na kontinuitetu tako što tvrditi kako su mehanizmi još uvijek isti, na analogiji tako što će preporučiti i slična rješenja. Ona će se, napokon, truditi da

pokaže kako zbivanja iz nacionalne povijesti imaju neku općeljudsku dimenziju, kako se u tim zbivanjima zrcale temeljna egzistencijalna pitanja. To će, naravno, varirati od teksta do teksta - kao što će varirati i politička aktualnost tih tekstova njihov poetički utjecaj - ali će za sva ta djela biti važno to što će se gledatelju predstavljati kao nešto što ga se na bitan način tiče, kao dio njegove - nacionalne ili općeljudske - prošlosti.

Ako prihvatimo ovakvu definiciju povijesne drame, onda nam kao polje istraživanja u hrvatskoj književnosti ostaje samo 19. stoljeće. Očito je, naime, da takvoga shvaćanja povijesti ima samo ondje, i očito je da se primjeri takvih tekstova samo ondje mogu naći. U književnosti 19. stoljeća, međutim, kao što je svakome poznato, postoji niz problema oko definicije pojedinih pokreta, pojava i djela; neki su od tih problema - neki od ključnih, rekao bih - upravo periodizacijski.

Zašto se oni javljaju, može se ovdje tek ukratko podsjetiti. Nejasan je, najprije, odnos između ilirizma i romantizma: premda postoje razne podudarnosti - pa postoje i izrazito romantični pjesnici u ilirizmu - ima i razlika, koje su možda još i važnije.¹ Nejasan je, nadalje, odnos između klasicizma i romantizma, jer se u preporodnoj književnosti zapažaju mnoge klasicističke crte, tako da se - i to baš u vezi s dramom - znalo govoriti o romantičnom klasicizmu.² Nejasan je, također, i odnos između romantizma i realizma, jer oni ne samo da koegzistiraju (pa su Kovačić kao realist i Jorgovanić kao romantik suvremenici) nego oboje znade supostojati i unutar istoga opusa, npr. Šenoina. Nejasno je, napokon, i trajanje našega romantizma, jer se njegove prve naznake javljaju već u doba preporoda, nikada on nije doživio pravu kulminaciju, a tragove mu nalazimo i u prvog hrvatskog modernog pjesnika Kranjčevića.

U takvu se, dakle, situaciju uvodi razmatranje o povijesnoj drami kao periodizacijski pogodnom instrumentu. Na prvi se pogled može učiniti da u tako složenim prilikama ona malo u čemu može pomoći, pogotovu kad se zna da nije uvijek bila ni jednako popularna ni jednako prihvaćena, da su između nastanka i izvedbe djela znali proći i deceniji, da se događalo da takva djela brzo nestanu s repertoara, pa se može i dvojiti o njihovoj utjecajnosti u svoje doba. A ipak, neke od osobina povijesne drame - neke od osobina njezine sudbine u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća - kao da navode na pomisao da bi upravo analiza njezina razvoja mogla pružiti neke korisne uvide.

Jer, u vezi s njom barem je jedno jasno: ona je kao pojava - a može se reći i kao žanr - postojala dotle dok je postojalo ono shvaćanje povijesti koje iza nje stoji. To je shvaćanje romantično, u njemu se povijest vidi kao nacionalna povijest i kao uzor i obrazac sadašnjeg djelovanja. U tome smislu može ona već na prvome koraku poslužiti kao periodizacijska orijentacija. Očito je, naime, ovo: sve su drame od preporoda do potkraj stoljeća povijesne (s izuzetkom komedija i pučkih igrokaza, poput Šenoine *Ljubice* ili Freudreichovih *Graničara*), a povijest je u njima svagda nacionalna povijest; druga vrsta scenskoga teksta s pravim literarnim ambicijama nije tada ni bila zamisliva. U devedesetim godinama pak, počinju se već javljati tekstovi

1 Na njih je upozorio već Barac u svojoj *Hrvatskoj književnosti od preporoda do stvaranja Jugoslavije I*, Zagreb, 1964, a nije zaobišao osvrtni na njih ni Ivo Frangeš u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti*, Zagreb 1987.

2 Taj dobro pogodeni termin uveo je Zlatko Posavac; usp. njegov rad *Romantični klasicizam na zalazu, Dani hvarskog kazališta, XIX. stoljeće*, Split 1979.

koji će na mijeni stoljeća posve prevladati: kraće, poetski intonirane drame, bez ambicije da govore o sudbini cijelog kolektiva, a zaokupljene psihologijom, simbolikom, ili stvaranjem atmosfere. Izraziti su dramski fenomeni toga doba jednočinka i lirska drama;³ mijenja se literarni i kazališni senzibilitet, ali se mijenja i odnos prema povijesti. Zato se i može reći da su vremenske granice vladavine povijesne drame u hrvatskoj književnosti i teatru markirane dvama događajima: prvi je od njih pojava Demetrovih *Dramatičkih pokušanja* 1838., a drugi pobjeda Vojnovićeva *Ekvinocija* nad Tresić Pavičićevom povijesnom dramom *Simeon Veliki* na natječaju za dramu 1894.

Iz toga bi onda slijedio - donekle preuranjen, ali nipošto nelogičan - zaključak da je sva književnost hrvatska od tridesetih do devedesetih godina zapravo jedinstven blok. U nekom će smislu to doista biti i točno, a jedna će od zadaća ove analize i biti da pokaže u čemu se sastoji konzistentnost toga bloka. U ovoj nas fazi, međutim, upravo povijesna drama upozorava da i unutar toga bloka postoje neke nijanse i neke različitosti. Dovedemo li sada povijesnu dramu u stihu u vezu sa stanjem na drugim literarnim područjima, doći ćemo do zanimljivih zaključaka.

Jedna se periodizacija hrvatske književnosti 19. stoljeća danas već smatra klasičnom, ona Flakerova.⁴ On je cijeli blok o kojem je ovdje riječ podijelio ovako: prva faza mu je književnost u službi nacionalnog buđenja (1836-60); slijedi potom protorealizam i realizam (1860-92), a zatim dolazi moderna. Praveći tu podjelu, Flaker je, naravno, uzimao u obzir sve književne vrste, a uz to i poetičke spise, programe i manifeste. Zanimljivo je, međutim, da situacija s povijesnom dramom u dobroj mjeri potvrđuje takvu njegovu podjelu.

Na početku se, naime, rečeno je već, nalaze Demetrova *Dramatička pokušanja*, ili, ako je kome draže, Kukuljevićeva drama *Juran i Sofija*. Na početku duge faze nalazi se *Teuta*, tj. njezina izvedba 1865. Usprkos činjenici da se na pozornici održao kratko, taj je komad tada nesumnjivo klasika, i zato obilježava ulazak u novo razdoblje, Koincidira on, uostalom, s nastankom Bogovićeve *Matije Gupca* (1859). Na početku moderne povijesna drama gubi bitku s komadom suvremene tematike, kao što je već i spomenuto. Nešto od te podudarnosti dolazi i otuda što Flakerova podjela uzima u obzir i politička zbivanja (pad Bachova apsolutizma kao početak nove faze), ali se ipak čini da ova podudarnost neće biti ni slučajna ni beznačajna. U drami, naravno, nema ni protorealizma ni realizma, osobito ne u povijesnoj, a teško je na prvi pogled ustvrditi da se u bitnim osobinama povijesnih drama išta temeljito promijenilo od tridesetih do šezdesetih godina. Ipak, indikativno je da se kod svih velikih mijena nešto važno događalo s povijesnom dramom, da je ona, naime, odigrala neku ulogu ako ne kao pokretač, a ono svakako kao simptom poetičkih zaokreta. Drugo je, naravno, pitanje koliko su ti zaokreti duboki, a ponekad i koliko su doista poetički. U ovom je času važnije da se pokuša odgovoriti na pitanje zašto se baš povijesna drama nalazila u središtu zbivanja i zašto je onda odigrala tako važnu ulogu.⁵

3 O jednočinki o tom razdoblju pisao je Zoran Kravar u raspravi *Jednočinka u dramskoj književnosti hrvatske moderne*, u: *Dani hvarskog kazališta, moderna*, Split 1980; u istom je zborniku i moj rad *Drama u stihu i poetika hrvatske moderne*, na temu lirske drame.

4 Studija se zove *Nacrt za periodizaciju novije hrvatske književnosti* i objavljena je u knjizi *Književne poredbe*, Zagreb 1968.

5 Vrijedne priloge o toj temi dali su Marijan Matković u svojoj knjizi *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949, i Darko Suvin u raspravi *Dramatika Iva Vojnovića*, u časopisu "Dubrovnik" 5-6, Dubrovnik 1977.

Dosadašnje razmatranje već je pokazalo smjer u kojem treba tražiti odgovor: jedna je njegova komponenta važnost povijesti u svijesti pisaca i čitatelja, a druga poetički položaj povijesne drame u tom razdoblju. Jedno je s drugim očito povezano.

2

Golema većina scenskih tekstova u našoj književnosti 19. stoljeća ima temu iz hrvatske povijesti. Dugo je to dvoje išlo zajedno, pa je i sam pojam drame nekako podrazumijevao povijesnu temu i, naravno, ozbiljan - tragički - pristup toj temi. Taj je tradicija bila toliko jaka da se ne samo održala do Tresića Pavičića i Miletića, nego je nametnula svoje zasade i takvim piscima kao što su Franjo Marković ili Đuro Matija Šporer, ljudi čija su estetska načela bila toliko općenita, "svjetska", a uzori tako internacionalni, te se činilo da ih nacionalno-povijesna tematika ničim ne obavezuje. Ako se ipak ni oni nisu mogli otići toj konvenciji, onda to pokazuje da je riječ o nečemu što je zapravo više od konvencije, što se u našoj drami toga vremena smatra nezaobilaznom, poetički zadatom karakteristikom.

Ta je karakteristika važna pogotovo zato što je hrvatska književnost ne dijeli s ostalim suvremenim literaturama, u najmanju ruku s onima s kojima je bila u neposrednom dodiru i koje su na nju izrazitije utjecale. Jer, za njemačke - i austrijske - romantičare nipošto nije nacionalna povijest nezaobilazni tematski uvjet; ona se kao tema, doduše, može pojaviti, i pojavljuje se, ali svagda kao poseban slučaj nekoga općeljudskog problema. Kao primjer za borbu jake osobnosti s okolnostima i sudbinom može - kod Schillera - poslužiti i koja druga povijesna situacija osim nacionalne; kao primjer slijepog djelovanja usuda može se - kod Grillparzera - pojaviti nešto drugo osim zbivanja iz prošlosti onoga naroda kojem pisac pripada.⁶ Nešto slično vrijedi i za ostale pisce za koje znamo da su na naše dramske autore 19. stoljeća utjecali: za francuske klasiciste (koji uzimaju teme iz antike) ili za Shakespearea (koji ih uzima odasvud). Hrvatska se pak drama nerado i samo izuzetno udaljuje s terena nacionalne povijesti, čak i po cijenu da u tome napusti svoje uzore. A iz toga se dobro vidi da je bavljenje takvim temama nešto više od nastojanja da se ugodi publici, koja takve sadržaje voli, a i nešto više nego dio općega preporodnog zanimanja za sve što je nacionalno. Očito je da i povijest i drama - a pogotovu njihov spoj - imaju u našoj književnoj situaciji toga doba neko osobito mjesto. To bi mjesto sad trebalo ukratko skicirati.

Kad je o povijesti kao temi riječ, onda i nije tako teško domisliti se odakle dolazi tolika njezina važnost u to vrijeme. Temom književne obrade ne može za našega autora biti bilo koja povijest, povijest kao kompleks i kao mehanizam, nego to mora biti upravo nacionalna povijest sa svojim specifičnostima. Kao što u preporodnom gibanju nema programatskog individualizma, nego je najčešća i najomiljenija riječ sloga⁷, tako ni izbor povijesnih fenomena i junaka ne može biti individualan, nego mora biti kolektivan. Naši književni junaci (a i naši pisci) ne mogu imati *svoje* Ossiane kao Werther niti *svoje* Napoleone kao Julien Sorel, njihovi uzori moraju biti zajednički. Jasno je i zašto moraju biti: zato što zajednica još nema ustaljenih i općenito

6 Usp. o tome u vrijednom popratnom tekstu Nikole Batušića uz njegovu hrestomatiju *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Split 1986.

7 Nije slučajno što se ta riječ javlja i u programatskom članku Ljudevita Vukotinovića, objavljenom u III. knjizi "Kola" (1843.): *Tri stvari knjiženstva: ukus, sloga, kritika*; iz toga se teksta vidi kako pojam sloge ima sasvim načelno i, gotovo bi se reklo, poetičko značenje. Vidi o tome i u knjizi Miroslava Šićela *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*, Zagreb 1972.

poznatih povijesnih vrijednosti, njih tek treba stvoriti odnosno prepoznati. Zato zbivanje što teče od tridesetih godina 19. stoljeća i nije samo književni pokret, nego je nacionalni i društveni preporod.

U drugim se evropskim literaturama, naime, naprosto javlja romantizam i s njim individualizam, i to su prije svega književni fenomeni. Tamo zajednica ima svoje općeprihvaćene povijesne vrijednosti i svoje shvaćanje povijesnih mehanizama, kolektivnu predodžbu o onome što se u prošlosti zbilo i o uzrocima i rezultatima toga zbivanja. Zato će tamo pojedinac - pisac ili književni junak - svoju individualnost naznačiti (pa i stvoriti) na taj način da napravi nov, vlastiti izbor iz povijesnih vrijednosti, i da dade novo, vlastito objašnjenje povijesnih mehanizama. Isto, dabome, vrijedi i za škole, pokrete, generacije i sve ostale pojave koje teže da zadobiju nekakav identitet i društvenu važnost.

U nas je drugačije: ilirci (odnosno cijela književnost 19. stoljeća) pristižu na manje-više pust teren, gdje je povijest uglavnom zaboravljena, a nema ni govora o tome da bi postojali neki ustaljeni povijesni orijentiri koje bi trebalo *revalorizirati* ili sistem koji bi valjalo rušiti. Preporoditelji se obraćaju društvenome sloju koji nije svjestan ni svoga identiteta ni svoje povijesti, pa ga je potrebno najprije povijesno osvjestiti. Potrebno mu je, dakle, najprije otkriti da uopće ima povijest, i da je ta povijest vrijedna poznavanja i divljenja; potrebno mu je, potom, sugerirati da je ta povijest temelj sadašnjeg identiteta (koji je također tek u nastajanju); potrebno mu je, napokon, staviti do znanja da ta povijest ima u sebi nešto općeljudsko, nešto, dakle; što je prinos svjetskoj povijesti i ujedno put do razumijevanja smisla individualnog i nacionalnog postojanja.

Da bi se te svrhe mogle postići, preporoditelji, pisci 19. stoljeća uopće, a i inače intelektualci, moraju načiniti izbor iz nacionalne povijesti. Moraju, dakle, istaknuti one događaje koje smatraju osobito važnima ili osobito simboličnima, moraju potom te događaje interpretirati, objasniti im smisao, utvrditi značenje; moraju, napokon, cijeli povijesni tok zamisliti kao jedinstvenu priču u kojoj se zbivanja logično ulančavaju dovodeći do današnjeg stanja, a eventualno sugeriraju i buduće perspektive. Drugim riječima, naši su se pisci tada našli pred zadaćom da stvore hrvatsku (a još prije toga ilirsku) povijest, i to u osobitim okolnostima: ne samo da su vjerovali kako je povijest važna na onaj način na koji je važna načelno i uvijek, nego su - u romantičnom duhu - držali kako je ona zapravo i najvažnija, budući da iz nje progovara i sam duh naroda. Svaki govor o povijesti, svako bavljenje njome, tako je već od samoga početka imalo društvenu težinu i nametalo odgovornost, te je i pisanje povijesnih drama moralo biti shvaćeno kao zadaća od prvorazredne važnosti, koja daleko nadmašuje individualne literarne ambicije, napore i *pokušenja*.

Moralo je tako biti i zbog osobita položaja drame u našem 19. stoljeću. Kao što se, naime, naša književnost u tome trenutku našla na početku u pogledu povijesti, našla se na početku i u pogledu drame, odnosno kazališta. Kazalište i drama upravo i jesu dva aspekta koji to mogu razmjerno jednostavno objasniti.

Kazalište je, naime, prije svega institucija i javna tribina. Nije zato čudno što su ga ponekad znali nazvati *polugom*⁸ narodnoga razvitka. U trenutku kad su se našli u situaciji da jedan krug ideja moraju predočiti što većem krugu ljudi (stvarajući štošta

ispočetka, od same povijesti pa nadalje), preporoditelji su sasvim prirodno posegnuli za kazalištem i počeli preko njega djelovati. Ilirizam je bio više preporod nego literarni pokret, i on je zbog toga i književnost shvaćao utilitaristički, kao prijenosnika ideja; to je općepoznato, kao što je općepoznato i to da je na taj način koristio i kazalište. A budući da je drama imala osobitu moć disperzije, budući da se riječ izgovorena s pozornice mnogo dalje čuje, to se onda drama našla u osobitoj situaciji. Njezin je položaj po prirodi stvari postao i naročito odgovoran, njoj se nametnula obveza da govori osobito važne stvari i s jasno određenim ciljem. Nije stoga nikakvo čudo što će i one ideje koje se smatraju najvažnijima težiti da progovore kroz dramu, i što će se drama - ne bi li opravdala vlastitu važnost - laćati visokih i važnih tema. Otuda onda dolazi i njezino visoko mjesto u žanrovskoj hijerarhiji, otuda i činjenica da će se na svakome važnijem književnopovijesnom zaokretu i s dramom obavezno nešto događati.

Drama je, naime, tada duboko prožeta sviješću o vlastitoj važnosti u još jednom pogledu: ona se smatra dužnom da rekreira povijest hrvatske književnosti, ili da barem uspostavi vezu s onim što kao povijest već postoji. Radeći u književno nevinom prostoru i za književno nevinu publiku, preporoditelji osjećaju obvezu da stvore povijest vlastite književnosti, kao što osjećaju obvezu da stvore i samu opću povijest. Za tu im je svrhu potrebno da izaberu iz njima dostupnog korpusa, pa oni to i čine, odbacujući kajkavce, a prigrljujući Dubrovčane, dok Demeter već na početku svoga dramskog rada prerađuje Gledevića.⁹ Ali, to im nije dovoljno: stara je naša književnost - barem u njihovim očima - pretežno idilska, pastoralna, ili pustolovna, a k tome još i pod talijanskim utjecajem. Njima pak treba nešto što će govoriti o velikim temama na uzvišen i glasan način, treba im, dakle, nešto što će biti naš Shakespeare, naš Racine ili naš Schiller. Oni moraju stvoriti onu klasiku (i onaj klasicizam) koje im njihovi predšasnici nisu ostavili.

Tu se, dakako, drama pokazuje kao osobito pogodna vrsta, ne samo zbog svoga kazališnog aspekta, nego i zato što se i inače, u svjetskoj književnosti, u drami obrađuju najveće i najvažnije teme (jer za ep je, naravno, kasno, što i preporoditelji jasno osjećaju). Drama tako postaje žanr koji treba da stvori klasiku, da se pozabavi velikim temama i da - gdje mogne - uspostavi kontakt s dramama starijih razdoblja. Time se, držim, uz ostale razloge, može tumačiti onaj niz klasicističkih obilježja u svim povijesnim dramama u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća: osjećajući potrebu da budu klasika, one su postale u dobroj mjeri klasicističke.¹⁰

A ako drama stvara povijest književnosti, stvara i sadašnju literaturu: prirodno je da se lati onoga što se smatra važnim i prirodno je da se preko nje prelome sve bitne ideje epohe. Jedna je od tih bitnih ideja i povijest. Ako je, naime, povijest - stvaranje vlastite povijesti - onoliko važno koliko smo to ovdje nastojali pokazati, i ako je toliko važna drama, onda nije neočekivano što su se te dvije komponente našle skupa. Nije

8 Tako ga zove napr. Mirko Bogović u "Danici" 1845; podrobnije o tome vidi u Batušićevoj hrestomatiji.

9 O tome vidi osobito: Branko Hećimović, *Dimitrija Demeter - kazališni pregalac i književnik*, "Croatica" 5, Zagreb, 1973, i Dunja Fališevac, *Recepcija hrvatske dramske baštine u Demetrovim Dramatičkim pokušajima*, u knjizi *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, Zagreb 1989.

10 Vidi o tome u prije spomenutom radu Zlatka Posavca, kao i u Batušićevoj hrestomatiji; sam sam osvjetljavanju toga fenomena pokušao pridonijeti u raspravi *Poetički temelji drame u stihu u hrvatskoj književnosti XIX. stoljeća*, u knjizi *Stih u drami & drama u stihu*, Zagreb 1985.

neočekivano što su naši autori pomislili da će se povijest najbolje stvoriti upravo uz pomoć drame, a da će se povijest književnosti najbolje stvoriti uz pomoć u dramu stavljene povijesti.

Tako, zapravo, imamo ovu situaciju: drama kao književna vrsta (i kao kazališni predložak) obavlja onaj važni posao kreiranja i implantacije nacionalne povijesti u svijest društva, bez koje povijesna drama nikako ne može. Čini to zato što se smatra kako ona to može najbolje obaviti; ali, također, još zbog nečega: zato što to upravo njoj najviše treba. Naša se drama tada stvara ispočetka, ona utemeljuje novu književnu vrstu i novu klasiku; a to joj je jedino moguće učiniti tako da se bavi poviješću, onom toliko važnom nacionalnom poviješću. Tako dobivamo prilično jednostavnu jednadžbu: drama stvara povijest, a povijest stvara dramu.

Time se onda potvrđuje ono što smo ovdje već i prije zapazili: povijesna drama postoji dotle dok postoji jedno shvaćanje povijesti, pa je na kraju stoljeća sa scene ne skidaju toliko nove poetičke pojave, koliko nestanak takvog shvaćanja povijesti. Sad se može dodati: u toku 19. stoljeća dovršena je izgradnja jedne koncepcije povijesti, i ta je koncepcija izgrađena uz pomoć drame. U isto vrijeme, dovršen je proces nastanka novovjeke drame, udaren je temelj na kojem će se moći graditi dalje. U tome je pogledu 19. stoljeće u hrvatskoj književnosti prilično jedinstven blok, pa bismo ga ovdje - u skladu s onim što je prije kazano - mogli proglasiti romantičnim stoljećem: ni u shvaćanju povijesti ni u shvaćanju drame, ni, napokon, u shvaćanju povijesne drame i njezinih zadaća, nema kroz cijelo 19. stoljeće bitnih pomaka, pa bismo po tome bili u pravu.

Bili bismo u pravu da nije već prije rečeno kako postoje i neke faze i kako u tim fazama i povijesna drama bitno sudjeluje. Sada se treba posvetiti ogledavanju toga problema.

3

Povijesna drama obilježava sve važne povijesne mijene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća zato što zauzima osobito mjesto u žanrovskom sistemu te književnosti. Žanrovski se sistem može definirati kao skup vremenski bliskih književnih vrsta koje se oslanjaju na istu poetiku. Pod poetikom se tu podrazumijeva shvaćanje društvenog statusa (funkcije) literature, shvaćanje ljepote ili vrijednosti u književnosti i hijerarhija među književnim formama.¹¹ Između poetike neke epohe (škole, pokreta) i žanrovskoga sistema postoji osobita veza: poetika najefikasnije progovara upravo preko žanrovskoga sistema, dok žanrovski sistem pomaže oblikovati poetiku. To znači da će se neki nazor o književnosti (neki književni pokret) najbolje očitovati i profilirati na taj način što će osobito istaknuti jedne a potisnuti druge književne forme, i tako što će tim formama dati nekakvu osobitu funkciju. Svaka poetika, dakle, stvara vlastitu hijerarhiju među književnim vrstama, a svaku od književnih vrsta dodatno oblikuje. Tako i evropski romantizam daje dramu drugačiji status nego što ga je imala prije, a i samu dramu drugačije koncipira, daje joj nove karakteristike. Samo se po sebi razumije da se time mijenjaju međusobni odnosi književnih vrsta

¹¹ Podrobnije sam o tome pisao u knjizi *Književna genologija*, Zagreb 1983, osobito u poglavlju *Književne vrste i povijest književnosti*.

(stupanj do kojega su slične ili različite, stupanj do kojega jedna od druge mogu preuzimati teme i književne postupke), kao što se mijenja i njihov ugled i popularnost.

Samo se po sebi razumije da je i hrvatska književnost 19. stoljeća stvorila svoj žanrovski sistem, u kojem su pojedine književne vrste došle u nekakav (hijerarhijski) međusobni odnos i gdje su i zadobile osobite karakteristike. Taj je sistem, međutim, u odnosu na ostale književnosti toga doba (i uza sve evidentne veze s njima) imao i neke specifičnosti. Najvažnije su za ovaj razgovor dvije. Prvo, žanrovski sistem u novijoj hrvatskoj književnosti nije nastao spontano, nego je umjetno stvoren; drugo, i njegovo stvaranje i njegov život bili su obilježeni utilitarnošću. Oboje je zaslužilo posebno objašnjenje.

Kad se kaže da žanrovski sistem nije nastao spontano nego da je stvoren, onda se misli na dobro poznatu činjenicu da na nastanak te književnosti nisu utjecali samo književni, nego i drugi, važniji, naime, društveni faktori. Drugdje je u Evropi to bilo otprilike onako kako ruski formalisti opisuju dinamiku književne povijesti: neki su se postupci - i neki žanrovi - istrošili, pa su zamijenjeni novima; klasicizam je postao dosadan i neprimjeren novom senzibilitetu, pa je zamijenjen romantizmom, i u tematskom, i u stilskom, i u žanrovskom smislu. U Hrvatskoj je bilo drugačije: tu je u jednom času došlo do preporodnog gibanja koje je bilo prije svega političko, a književnost mu je često bila tek instrument. Zato je malo što nastalo doista spontano: o svemu što se u tu literaturu uvodilo, ozbiljno se razmišljalo i raspravljalo, sve je bilo rezultat neke odluke, neke intencije i procjene o tome što nam u tome trenutku treba. Zato ni žanrovi koji su se u tome času pojavili nisu nastali "prirodnim odabiranjem", konkurencijom među književnim vrstama (jer književnost još nema ni prave publike), nego su uvedeni na temelju uvida da su upravo oni u tome času najpotrebniji i najprimjereniji stvaranju nove književnosti. Samo se po sebi razumije da onda ni njihova hijerarhija nije nastala spontano, nego je intencionalno stvarana, u neku ruku i planirana, bila je rezultat unaprijed uobličene predodžbe o tome kako književne vrste treba da se međusobno odnose u toj novoj literaturi koja se gradi ispočetka.

Ta je predodžba bila onda zasnovana u velikoj mjeri na utilitarnosti. Ona je, doduše, u sebi imala i obilježja umjetničkoga koncepta, jer su je stvorili ljudi koji su estetsko obrazovanje imali, a ukus njegovali i rado pokazivali. Ipak, nema sumnje da estetska strana nije bila u prvom planu, nego da su odlučujući bili ciljevi koji su se književnim sredstvima namjeravali postići, dakle, nacionalno buđenje i sve što iz toga proizlazi. Tako onda ni hijerarhija među vrstama ni pojedina njihova obilježja nisu rezultat težnje za što boljim umjetničkim djelima, nego za što boljim djelovanjem na publiku, pri čemu ni to djelovanje nije uvijek umjetničko, nego često ideološko ili političko. Na vrh hijerarhije će, drugim riječima, doći one vrste koje najbolje postižu te svrhe, a njihova će žanrovska obilježja biti tako udešena da do tih svrha najlakše dođu. Samo se time može objasniti tako kasna pojava romana u našim stranama: očito se smatra da on ne može postići prave svrhe, da za njega "nije trenutak", pa ga tako nitko ni ne piše.¹²

Ako stvari tako stoje, onda je nešto lakše razumjeti i položaj povijesne drame u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća, i mijene koje je doživjela, a i važnost tih mijena za

¹² Vidi o tome detaljnije u poticajnom radu Krešimira Nemeca *Poetološki status romana u hrvatskoj književnosti XIX. stoljeća*, "Republika" 5-6, Zagreb 1992.

našu literaturu toga doba u cijelosti. Taj položaj i te mijene, naime, proizlaze na jednoj strani iz načina na koji se stvarao žanrovski sistem, a na drugoj iz načina na koji je, kad je jednom stvoren, funkcionirao.

Činjenica da žanrovski sistem nije nastao spontano, nego je stvoren, morao je pogodovati povijesnoj drami. Morao je, naime, pogodovati njezinu hijerarhijskom položaju u odnosu na druge vrste. Kakvi god bili estetski nazori preporoditelja, težili oni više romantizmu ili više klasicizmu, povijesna će drama za njih uvijek stajati vrlo visoko na žanrovskoj ljestvici. Takvo joj je mjesto pripadalo zbog njezine teme, uzvišena stila, problematike kojom se bavi i zbog drugih osobina, među kojima nije najmanje važna ni oslonjenost na druge slične žanrove u stranim literaturama.

Okolnost da nije niknula prirodno, u krilu literature, nego je nastala kao odgovor na društveni izazov i potrebu, utjecala je i na obilježja te drame. Za nju se ne može uvijek reći da je tragedija, a nije jasno ni što radnju pokreće, koji tragički princip.¹³ Takva su obilježja drame proizlazila, naravno, iz slabih sila naših autora, ali i iz drugih, važnijih okolnosti, naime, upravo iz stvorenosti, nespontanosti te književne vrste. Ona je s jedne strane načinjena zato da ispuni neku svrhu (za neku publiku, za neku prigodu), a s druge strane zato da bi postojala u sistemu, da bi se nekako odnosila prema drugim književnim (i uopće umjetničkim) vrstama. Zato se ona ne podudara čak ni s onim stranim tekstovima koji su joj bili neposredni uzori, ali dobro funkcionira unutar sistema kojemu sama pripada: specifična je upravo onoliko koliko je specifična naša onodobna književnost u odnosu na druge, koliko je specifičan ilirizam u odnosu na romantizam.

Utilitarnost drame i utilitarnost cijelog žanrovskog sistema, s druge strane, također je bitno utjecala i na hijerarhijski položaj povijesne drame i na njezin izgled. Na hijerarhijski položaj tako što se povijesna drama visoko plasirala u sistemu zbog onih učinaka koje može postići: bavi se ona nacionalno važnim temama, pa je zato i sama važna, a osim toga, ona progovara s pozornice, pa je opet nužno da bude (zbog efikasnosti koja se od nje očekuje) visoko postavljena na žanrovskoj ljestvici. To se, uostalom, vidi i po sudbinama nekih od tekstova: oni su se igrali kratko, brzo su propadali pred publikom, a ujedno su se držali ključnima i na njih se stalno pozivalo.¹⁴ U drugu ruku, utjecala je utilitarnost i na sam izgled tih tekstova: ponajprije na izbor njihovih tema i likova, a onda i na njihov odnos prema klasicizmu: oni moraju djelovati na čitatelja, i moraju stvoriti novu domaću klasiku, pa je onda i logično što se oko toga trude.

Cijelo stanje kako je dosada opisano trajalo je zapravo razmjerno kratko, i to u preporodno doba; nakon toga se stalo mijenjati. Treba, međutim, znati da je povijesna drama u te mijene ušla s vrlo visokim ugledom i visokim mjestom u žanrovskoj hijerarhiji. I upravo to mjesto u hijerarhiji i jest ključ objašnjenja njezine prisutnosti na svim važnim prekretnicama: sve mijene bile su mijene sistema i mijenjao se zapravo položaj povijesne drame u odnosu na druge književne vrste.

Objektive karakteristike žanrovskog sistema preporodne književnosti - intencionalnost i utilitarnost - s vremenom su se izmijenile. Književni je život, doduše, još dugo

¹³ Uvjerljivo o tome piše Nikola Batušić u svojoj hrestomatiji; usp. i njegov rad *Hrvatski narodni preporod i kazalište*, u knjizi *Narav od fortune*, Zagreb 1991.

¹⁴ *Teuta* je Demetrova, na primjer, tiskana 1844., izvedena 1864., da bi potom odmah nestala s pozornice.

(praktički, do moderne i dalje) bio u znaku pitanja što nam treba, što je za ovu sredinu korisno itd., ali je ipak spontanost sve više osvajala, pa tako već koji decenij nakon preporoda više o intencionalnosti kao odlučujućem faktoru ne možemo govoriti: prevladava spontanost, pa samim tim i borba među književnim vrstama za prestiž, njihova prepuštenost sudbini. Isto je i s utilitarnošću: pobuna protiv nje počela je još prije, u polemici između Vraza i Gaja, da bi se u kasnijim decenijama utilitarni kriterij povukao u pozadinu, ne nestajući nikada sasvim.

I, to se na položaju drame sasvim dobro vidi. Hrvatska književnost prestaje bivati plodom intencionalnoga napora u ime nečega drugog upravo s krajem apsolutizma; u isto to vrijeme pomalo nestaje i dominantno utilitarna njezina crta. Nije zato čudno što se na kraju toga razdoblja izvodi po prvi put *Teuta*, kao umjetničko djelo, i što baš u to vrijeme nastaje i *Matija Gubec* Mirka Bogovića, također kao umjetničko djelo. Upravo nekako u to doba, ono što je nastalo iz glava nekolicine ljudi, kao njihova kreacija, počinje živjeti samostalnim životom.

U to se vrijeme, uostalom, mijenjaju i odnosi unutar žanrovskog sistema. Mijenjaju se oni iz dva razloga. Prvi je u tome što rodoljubivi, utilitarni kriterij nije više presudan, pa tako lirika - barem kvantitativno - donekle gubi na važnosti. S druge strane, počinje se javljati proza, koja, premda nema visokih ambicija, ipak pokriva neke od povijesnih i junačkih tema koje su dotada bile svojina drame, a time se i položaj drame donekle mijenja. Žanrovski je sistem sada otvoreniji i dinamičniji, jer nije više izraz cjelovita svjetonazora, ili ideologije, nego je prije izraz poetike, shvaćanja književnosti. U njemu ne može ni povijesna drama više biti tako važna kao prije, pa ona, doista, otada postaje tek jedna od književnih vrsta; doduše, jedna od najvažnijih, ali ipak s jasno ograničenim literarnim kompetencijama. To više zato što će se u ovome razdoblju pojaviti i roman, koji će se na žanrovskoj ljestvici sve više uspinjati, nastojeći da preuzme ulogu vodeće vrste, što će mu, bar na neko vrijeme, i uspjeti. Osim toga, u to se vrijeme pojavljuju i drugačije vrste scenskih djela iz pera domaćih autora, osobito pučke drame, koje se kadikad bave i poviješću, pa i to utječe na promjenu žanrovskog sistema. Taj sistem postaje sve bogatiji i šarolikiji, a povijesna drama u njemu sve više klizi nadolje.

Zato i nije nikakvo čudo što nova velika promjena nastaje onda kad modernisti počnu sa scene sasvim drugačije govoriti o povijesti i kad na natječaju za dramu Vojnović pobijedi Tresića Pavičića: moderna je kraj povijesne drame, ali i kraj onoga žanrovskog sistema kojem je ta drama pripadala.

Taj je pak sistem bio instrument poetike i tu je poetiku ujedno i sam stvarao. Isprva - u preporodno doba - to nije bila samo poetika, nego i ideologija, poslije se kao poetika mijenjala i modificirala. Zaokreti u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća zapravo za povijesnu dramu znače dvoje: pri svakoj promjeni ona je pala niže u žanrovskom sistemu i pri tome se i sama promijenila. Promijenila se tako što je mijenjala stihove, scenske konvencije i poetičke uzore; nazadovala je u sistemu tako što je sve manje bila nosiocem glavne poetičke orijentacije: u preporodu je to bila sasvim, u realizmu donekle, u doba moderne nikako.

Upravo te mijene bit će sad predmet naše pažnje.

Naša nas je analiza dovela do rezultata koji bi se mogao formulirati dvodijelno, pa glasiti: hrvatska književnost 19. stoljeća - od preporoda do moderne - zapravo je jedinstveno razdoblje, što se vidi po tome da povijesna drama u tome vremenskom odsječku traje neprekinuto kao prepoznatljivi kontinuitet; drugo, taj period ipak sadrži u sebi i neke pododsječke, manje periode u kojima u biti ista poetika zadobiva različita obojenja i nijanse. Prvi zaključak proizlazi iz onoga što je pokazano u prvom dijelu ovoga razgovora, naime iz činjenice da je povijesna drama oslonjena na specifično poetičko shvaćanje povijesti, pa i postoji dotle dok takvo shvaćanje egzistira. Drugi zaključak proizlazi iz onoga što je pokazano u drugome i trećem dijelu, naime iz okolnosti da se položaj povijesne drame u žanrovskoj hijerarhiji mijenjao. Ostaje zato da se sada odredi kakva je priroda toga jedinstvenog velikog perioda, a kakva opet priroda manjih podrazdoblja unutar njega.

Odgovor na to pitanje mogao bi glasiti ovako: veliki period - praktički cijelo 19. stoljeće - zapravo je romantizam. Podrazdoblja unutar njega zapravo su faze toga romantizma.

I jedno i drugo treba shvatiti uvjetno. Dosada je bilo sporno postoji li romantizam ikako u hrvatskoj književnosti, a ovdje on kao da se želi produžiti na cijelo stoljeće. Drugo, postavlja se i pitanje što je onda s klasicizmom (jer naša drama nedvojbeno pokazuje klasicistička obilježja), a pogotovo što je s realizmom. To i jesu problemi od kojih treba krenuti onda kad se želi argumentirati ovakvo viđenje prirode naše književnosti 19. stoljeća.

Ponajprije, po čemu bi to cijeli taj dugi period bio romantizam? Odgovor glasi: po svojoj ulozi u povijesti nacionalne literature. Zapaženo je već (a zapazio sam to i sam)¹⁵ da hrvatska književnost nedvojbeno ima romantičnih djela, ali nema romantizma kao škole. Romantična djela svakako jesu i *Smrt Smail-age Čengića* i *Grobničko polje*, romantična je Vrazova i Preradovićeve lirika, romantične su Nemčićeve *Putositnice*. S druge strane, nema nikakvih romantičarskih manifesta niti odgovarajuće filozofije i poetike, nema romantičarskog ponašanja niti romantičarskih ciljeva. I, u tome upravo i jest specifičnost hrvatskoga romantizma: on je romantizam bez romantičarskog programa, pa i bez romantičarske poetike; on nije osviješten kao romantizam, ali su romantični njegovi rezultati.

U dokazivanje te tvrdnje ovdje se ne mogu upuštati (drugi su o tome već rekli što je trebalo),¹⁶ mogu tek podsjetiti da je takav ishod bio i neizbježan: zbog uzora na koje su se naši autori ugledali (Puškin, Schiller), zbog njihova književnog obrazovanja i senzibiliteta, jednostavno zato što su bili ljudi svoga vremena, ispod njihovih su pera izlazili romantičarski tekstovi i onda kad oni toga nisu bili svjesni. Taj je romantizam, doduše, pretežno skromnih literarnih kvaliteta, nerijetko i na samome rubu pučkoga didaktičkog pjesništva; no, i to je legitimna varijanta evropskoga romantizma, od prigodnoga je pjesništva - tvrde ruski formalisti - romantična lirika ponegdje i nastala. Nisu ilirci, doduše, imali klasicizma kojem bi se suprotstavili, ali su oni europski klasicizam doživljavali kao svoj; suprotstavljali su se, uostalom, onoj praznini koja im

¹⁵ Učinio sam to u radu *Kojoj književnoj vrsti pripada Smrt Smail-age Čengića?*, "Umjetnost riječi" 3, Zagreb 1991.

¹⁶ Upozoravam osobito na vrlo poticajan rad Mirka Tomasovića *Romantičarska obilježja u hrvatskoj preporodnoj književnosti*, u knjizi *Tradicija i kontekst*, Zagreb 1988.

je u nacionalnoj književnosti prethodila, onome vlastitom nepoznavanju tradicije, pa su tako stvarali ispočetka, baš kao što je vrlo često činio i europski romantizam, nastojeći da zaboravi sve što mu je prethodilo. A napokon, romantizam i ne čine romantizmom programi i manifesti, nego izvorna djela; a kojega se god važnog preporodnog djela sjetimo, u svakome ćemo naći barem neku romantičnu crtu. I to će tako trajati do Šenoe i do iza Šenoe, pa će se tako od ilirizma do Kranjčevića i Jorgovanića stvoriti logičan i neprekinut luk.

Tu će se istom postaviti pitanje što je onda s realizmom i kakav je njegov položaj u hrvatskoj književnosti. Odgovor je donekle neočekivan, ali ne i nelogičan: njega u hrvatskoj književnosti između ilirizma i moderne zapravo nije ni bilo. Odnosno, bilo ga je u pojedinačnim djelima, ima ga u Šenoe,¹⁷ ali ga nije bilo kao dominante sve do na prag 20. stoljeća, kad će se pojaviti i kad će - vrlo kratko vrijeme - koegzistirati s modernom. Dovoljno je pažljivije promotriti ono što smo navikli nazivati realizmom, pa da se čovjek uvjeri kako to nije realizam, samo ako ga mjerimo istim mjerilima koja primjenjujemo na europsku književnost.

Ante Kovačić, tako, nije zapravo realist, nego romantik; *Registraturu* je teško zamisliti kao realistički roman, ne samo zbog njezina drugog dijela u kojem posve skreće u fantastiku, nego i zbog fakture prvoga: zbog karakterizacije likova, zbog društvenog ambijenta i njegova utjecaja na zbivanja, zbog motivacijskog sistema (u kojem ljude ne pokreću svjetovni interesi, nego slijepi fatum i demonske sile), zbog stila i zbog niza drugih osobina. Kumičićevi su romani nerijetko imitacije francuskih bulevarskih romana (*Olga i Lina*), Leskovarova turgenjevština zapravo je bazirana na romantičnom tipu junaka. Prave realističke romane mi ćemo dobiti istom s Vjenceslavom Novakom i Josipom Kozarcem, na pragu dvadesetoga stoljeća. Postoji, doduše, iz ranijeg vremena roman K. Š. Đalskoga *U noći* (1886), koji jest realistički, postoji Šenoina priča *Prijan Lovro* i još poneki tekst, ali takva djela ostala su dijelovima individualnih poetika koje su dopuštale i drugačije radove, naime, romantičarske, kao što se doista događalo i u Šenoe i u Đalskoga. Sve drugo što se pisalo zapravo je logičan proizvod doba u kojem postoji povijesna drama i nacionalna povijest kao ozbiljan problem. A oni mogu postojati na takav način samo u romantizmu, jer realizam svoj smisao vidi jedino u sadašnjosti.

Time je ako ne dokazano, onda makar naznačeno i sugerirano kako je sve ono što se prostire između preporoda i moderne zapravo romantizam. Taj romantizam - koji će onda izravno prijeći u modernu i modernizam - ima i neke svoje faze. Te su faze različite po svome karakteru, a lijepo su indicirane upravo na terenu povijesne drame: kao što je drama prolazila kroz različite mijene, tako je prolazila i književnost u cjelini, i jedno je s drugim posve srodno.

Prvu bismo fazu mogli nazvati prosvjetiteljskim romantizmom. Ona je u najneposrednijem dodiru s društvenim i političkim karakterom preporoda, jer je najizrazitije utilitarna. Prosvjetiteljska je ona i po svojim ciljevima i po stranim uzorima na koje se oslanja. U tome razdoblju - na samom početku preporoda - zadaće književnosti vide se prije svega u podizanju kulturne razine i izobrazbi čitatelja. Takva je onda, naravno, lirika (koja se tiska bez kriterija), takvi su programatski članci, takav je i sav

17 Šenou je kao realista nastojao vidjeti osobito Zdenko Škreb; usp. npr. njegov rad *August Šenoa, prvi hrvatski romanopisac*, u zborniku *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, ur. A. Flaker i K. Pranjić, Zagreb 1988.

književni život. Drama pak - povijesna drama - o tome položaju književnosti svjedoči svojim programima i manifestima. Zanimljivo je vidjeti kako svi autori koji su načelno pisali o kazalištu tada ističu prosvjetni karakter drame i kazališta. Čine to i Demeter i Ostrožinski i Veber, a i drugi autori.¹⁸ S obzirom da je drama tada - kako smo nastojali pokazati - izuzetno važna, onda je i njezin karakter zapravo karakter cijele književnosti, budući da se tu i radi o tome da književnost progovori s pozornice kao s prave tribine. I, ta je književnost prosvjetiteljska.

Druga je faza romantični klasicizam, pojava već višestruko zapažena u naših preporodnih i kasnijih autora. Ne radi se samo o tome da oni o književnosti sude s Aristotelom i Horacijem u ruci, ne radi se ni o tome da za uzor uzimaju npr. Schillera iz klasične, a ne Schillera iz šturmuddrengetske faze, važnije je ono što svojom umjetnošću žele postići. A žele postići zapravo uzvišenost i dostojanstvo "prave" literature, s obzirom da drže kako su nadišli prvu, buditeljsku razinu. Vidi se to po zanimanju za klasične i klasicističke uzore, po izboru ozbiljnih, općih "vječnih" tema, vidi se po nizu aspekata tadašnje književne prakse. Sve su drame toga razdoblja povijesne, sve su u stihovima, većinom imaju po pet činova i poštuju tri aristotelovska jedinstva, a trude se i oko deseterca kao oko našega "klasičnog" stiha. To je doba dalo *Teutu*, *Matiju Gupca* i niz drugih sličnih djela.

Treću bismo fazu mogli nazvati romantičnim realizmom. U tome se vremenu - koje se uglavnom podudara s Flakerovim *protorealizmom* i *realizmom* - teži k približavanju suvremenom životu, raste svijest o njegovoj važnosti, a prodiru tada i prijevodi realističkih pisaca. Poznato je da u to doba možemo naći romantizam i realizam (ili "realizam") u istom opusu, pri čemu djela jedne i druge orijentacije ne pripadaju raznim razdobljima autorova života, nego se smjenjuju. Karakterističan je u tom pogledu Šenin primjer, ali bi se slično moglo reći i o Jorgovaniću, Đalskome ili Leskovaru. Očito je da je realizam postao nešto poželjno, ali se još ne uspijeva ostvariti, još su uvijek drugi problemi - društveni, duhovni i poetički - toliko važniji da zasjenjuju te napore. Među te važne probleme spada i povijest i povijesna drama, pa su njima autori - i na pozornici i u knjigama - i dalje zaokupljeni.

Doista, drama i indicira to novo stanje promjenom svoga položaja: ona s vrha žanrovske hijerarhije polako ali nezaustavljivo klizi nadolje, prelazi u nadležnost specijalista (kakav je npr. Franjo Marković),¹⁹ anakroničara (kakav je Tresić Pavičić), i dobronamjernih amatera (kakav je Stjepan Miletić). Ona sama, dakako, ne postaje u tome času realističkom, ali postaje neklasičnom; zanimljivo je da baš u to doba dobiva na cijeni Shakespeare kao *neklasičan* pisac.²⁰ Zbog toga se i može reći da drama, ako i nije presudno utjecala na proces koji će je na kraju izgurati s književnoga poprišta, ipak nije mogla da ga ne odrazi i svojim položajem, a i svojim karakteristikama.

Kao što je to činila i u čitavom tom razdoblju od otprilike šest desetljeća. Kroz cijelo to vrijeme ona je ostala romantičnom tvorevinom, namijenjenom romantičnom senzibilitetu i ukusu, dok su njezine mijene sigurna indikacija mijena toga sen-

18 Vidi o tome u prije spomenutoj Batušićevoj knjizi *Narav od fortune*.

19 O Markoviću kao dramskom piscu usp. studiju Zorana Kravara *Ideja drame kod Franje Markovića*, u zborniku *Dani hvarskog kazališta, XIX. stoljeće*, Split 1979.

20 O Shakespeareovu mjestu u predodžbama naših književnika 19. stoljeća vidi u knjizi Rudolfa Filipovića *Englesko-hrvatske književne veze*, Zagreb 1972.

zibiliteta i toga ukusa. U tome je smislu ona - koliko god da nije dala velikih umjetničkih rezultata - bila konstanta, dok su ostale pojave bile epizode i onda kad su dale vrijedne umjetničke rezultate, poput realizma. A te su pojave ipak, i onda kad same nisu romantične, zapravo produkt istoga onog romantizma koji je stvorio i povijesnu dramu.

Taj bi romantizam onda bio i dominantna hrvatske književnosti 19. stoljeća. U njoj bi se - ako je u ovoj analizi išta točno - izravno iz romantizma prelazilo u modernizam, uz paralelnu realističku epizodu. U tome, treba reći, ne bi hrvatska književnost bila nimalo osamljena; bila bi, naprotiv, slična njemačkoj ili talijanskoj književnosti, a i nekim slavenskima: ni tamo nije realizam odigrao značajnu ulogu, a romantizam je trajao dugo i imao različite oblike. Potpune analogije, naravno, ne bi moglo biti, zbog specifične naše situacije. Ali, te su analogije, smatram, vrijedne istraživanja. One bi nam mogle pomoći da bolje razumijemo hrvatsku književnost 19. stoljeća, a i da točnije - preglednije, praktičnije, ali i stvarnom stanju bliže - tu književnost periodiziramo. U takvom poslu moglo bi istraživanje povijesne drame i njezina odnosa s jedne strane prema povijesti, a s druge prema povijesti književnosti, biti od velike pomoći. Ako je ova analiza barem to uspjela pokazati, ona je postigla svoju svrhu.

HRVATSKA POVIJESNA DRAMATIKA I HRVATSKA KNJIŽEVNA POVIJEST

Zanima nas vrijednost hrvatske povijesne dramatike i njezino književnopovijesno značenje u sveukupnosti pisane riječi. Stoga ćemo posegnuti za djelima koja obuhvaćaju hrvatsku književnost od njezinih prvih početaka do našega doba. Nema ih mnogo, u posljednjih pedeset godina takve sintetske preglede napisala su samo trojica hrvatskih povjesnika. To su:

Slavko Ježić: *Hrvatska književnost od početka do danas* (1100-1941).
Naklada A. Velzek, Zagreb 1944;

Miroslav Šicel: *Hrvatska književnost*. Školska knjiga, Zagreb 1982.

Ivo Frangeš: *Povijest hrvatske književnosti*. Matica hrvatska i Cankarjeva založba, Zagreb - Ljubljana 1987.

Te tri jednosveščane književne povijesti međusobno se razlikuju po opsegu i namjeni, njihovi pak autori po metodološkim osobinama i stilu. Ali postoji i podudarnost, pretežno u mjerilima, zbog koje njihove prikaze i vrijednosne ljestvice hrvatske povijesne dramatike možemo smatrati njezinom ustaljenom i standardnom književnopovijesnom slikom. Sažetom i jezgrovitom.

Kazališnopovijesna i sociokulturna dimenzija može, razumije se, proširiti i upotuniti sliku hrvatske povijesne dramatike, ali pri tome ne može, dakako, promijeniti njezin estetski lik. A što sve može, pokazat će nam jedan zanimljiv primjer.

U kulturnom životu grada Osijeka, osnutak Hrvatskoga narodnog kazališta bio je neprijeporno znatan povijesni događaj. U *Povijesti hrvatskoga kazališta* Nikole Batušića - koji u prikazu osječkog Hrvatskoga narodnog kazališta (druge po kronološkom redosljedu nacionalne profesionalne pozornice) ističe sve bitne pojedinosti njegova razvitka - čitamo da su prva dva domaća djela u prvoj sezoni 1907/1908, koja je osječki glumački ansambl prvi puta imao na programu gostujući u Karlovcu, bili Freud-

reichovi *Graničari* i Dragošićev *Posljednji Zrinjski*.¹ Dakle, uz pučki igrokaz i jedna povijesna tragedija u pet činova.

U navedenim knjigama trojice naših povjesnika Higina Dragošića nema. Izostavljanje, osim što je metodološki posve zakonita posljedica povjesničke selekcije, ujedno je i sud o značenju pojedinog književnog djelatnika. Ivo Frangeš - kad u Proslavu svoje knjige rangira hrvatske pisce u tri reda (prvi red: najveći i veliki, drugi red: oni koji čine prosjek, treći red: mali) - obrazlaže izostavljanje malih pisaca spoznajom da bi: [...] *povijest, pisana isključivo ili pretežno iz perspektive minornih, vukla doživljaj te književnosti u područje frustriranosti. Mali su pisci najvjerniji zatočnici nacionalne sudbine, a davanje glavne riječi u povijesti književnosti njima vodilo bi u neprestano opravdavanje i objašnjavanje, u žaljenje i jadikovanje.*² Djelo minornog hrvatskog pisca Higina Dragošića, vrlo vjernog zatočnika nacionalne sudbine, uistinu vodi u objašnjavanje.

Uvrštavanju minornih sklonija je književna povijest opširno koncipirana, kao u novije vrijeme višesveščana *Povijest hrvatske književnosti* skupine autora, među kojima su Frangeš i Šicel, ali je ta povijest ostala nažalost nedovršena³. U knjizi 5: *Književnost moderne* Miroslav Šicel spominje Higina Dragošića među piscima historijskih romana *bez ikakve značajne umjetničke vrijednosti* i, što je nama zanimljivije, spominje ga u poglavlju *Dramska književnost* kao predstavnika najstarijih generacija koje u prvoj fazi moderne još uvijek pišu historijske tragedije, pa Dragošić *kao pedesetogodišnjak 1893. objavljuje romantično-sentimentalističku povijesnu dramu Posljednji Zrinjski, tekst koji pati od pretjerane sentimentalnosti i patetike.*⁴

Našu znatizelju: koja su sve profesionalna kazališta, osim osječkog, prikazivala tu Dragošićevu romantično-sentimentalističku povijesnu tragediju, možemo utaziti u instruktivnom i golemom djelu *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*⁵ (koje se pojavilo poslije navedenih književnih povijesti!). Podaci koje nalazimo iznenađuju: u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu gdje je *Posljednji Zrinjski* praižveden 1894. povremeno se prikazivao do 1930; Osječani su ga mogli gledati u svom Hrvatskom narodnom kazalištu od 1907. do 1934, osječko kazalište gostovalo je s predstavama tog Dragošićevog djela, osim u Karlovcu, i u Varaždinu, gdje ga je pak varaždinsko Gradsko kazalište prikazivalo u razmaku 1917-1920; na repertoaru splitskog Narodnog pozorišta za Dalmaciju našao se 1922, a premijera u zadarskom Narodnom kazalištu zbila se - 1952! Sveukupnim brojem predstava *Posljednji Zrinjski* nadmašio je (do 1980.) Demetrovu *Teutu*, povijesnu tragediju kojoj književni povjesnici jednoglasno priznaju veliku vrijednost i značenje. Sad, pripada li scenska trajnost djela, ili uspjeh kod publike, u kriterije naših povjesnika? Samo sporadično. Primjerice, Šicel svojoj ocjeni Bogovičevih tragedija dodaje u zagradama napomenu:

1 Nikola Batušić: *Povijest hrvatskoga kazališta*. Školska knjiga, Zagreb 1978. Str. 449.

2 Ivo Frangeš, nav. dj., str. 6.

3 Od zamišljenih sedam, oživotvoreno je pet knjiga koje su u izdanju Libera i Mladosti objavljene u Zagrebu od 1974. do 1978.

4 *Povijest hrvatske književnosti*, knjiga 5 (*Književnost moderne*), napisao Miroslav Šicel. Liber i Mladost, Zagreb 1978. Str. 194 i 306. - Međutim, kao u navedenoj *Hrvatskoj književnosti*, tako je Miroslav Šicel izostavio Higina Dragošića i u svom *Pregledu novije hrvatske književnosti*. Matica hrvatska, Zagreb 1966, 1971.

5 *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, knj. 1-2, priredio i uredio Brnako Hećimović. Globus i JAZU, Zagreb 1990.

*jedino je drama Matija Gubec donekle nadživjela autora.*⁶ Da ga je nadživjela podosta, dokazuju podaci u *Repertoaru*, djelu koje će u budućnosti zacijelo revidirati poneku književnopovjesničku napomenu.

Prostor učinka Dragošićeve povijesne tragedije još je i mnogo veći nego što to otkriva *Repertoar hrvatskih kazališta*. -Kao jednu od rijetkih naših povijesnih drama preuzele su je vrlo brzo i dobrovoljačke družine, te se po hrvatskoj pokrajini mogla vidjeti sve do četrdesetih godina našega stoljeća - utvrđuje Nikola Batušić u svojoj hrestomatiji *Hrvatska drama 19. stoljeća*, a prilaže i ulomak iz literature koja tvrdi da je *Posljednji Zrinjski - polučio uspjeh u Chicagu i Pittsburgu, gdje ga prikazivahu naši hrvatski glumci*.⁷ Svakako je fenomen, da na profesionalnoj i amaterskoj pozornici, u Hrvatskoj i u hrvatskom iseljeništvu, razmjerno vrlo dugo traje dramsko djelo koje nije igrokaz ili komedija nego je tragedija. Prava tragedija?

Baveći se Higinom Dragošićem u više navrata, književni i kazališni povjesnik Nikola Batušić pokazuje u tome zanimljivo kolebanje. Smatrajući *Posljednjeg Zrinjskog* žanrovskim bastardom, pučkom varijantom tragedije, Batušić njezin tekst uvrštava 1973. u *Pučke igrokaze XIX. stoljeća*, 36. knjigu ugledne edicije Pet stoljeća hrvatske književnosti.⁸ Potom, u spomenutoj hrestomatiji svrstava ulomak iz *Posljednjeg Zrinjskog* u odjeljak *Povijesna tragedija* (a ne u odjeljak *Pučki igrokaz*), promovirajući tako Dragošića u društvo dramskih pisaca kao što su Kukuljević Sakcinski, Demeter, Šporer, Bogović, Marković i Tresić Pavičić, koje ćemo naći u svim hrvatskim književnim povijestima. No, Batušić i nadalje smatra *Posljednjeg Zrinjskog* predstavnikom sentimentalne pučke tragedije koja je u privlačenju publike *odigrala možda jedinu svoju pozitivnu ulogu, koju joj moramo priznati isključivo kao promatrači odnosa kazališta prema publici, ali nikako ne i kao književni povjesničari*.⁹ Zašto ne? Privlačenje i stvaranje kazališne publike postoji kao značenjska kategorija u hrvatskoj književnoj historiografiji. Dakako, iz književnopovijesnog aspekta bitna je upravo žanrovska odrednica. Naime, uvrstimo li *Posljednjeg Zrinjskog* među pučke igrokaze, njegova sentimentalnost, uz ostale pučke osobine, nije prepreka, dok je njegova popularnost dapače preporuka za položaj uz bok *Graničara* Josipa Freudenreicha. Smatramo li ga povijesnom tragedijom, njegova se situacija mijenja. Tada to Dragošićevo djelo predstavlja trivijalizaciju povijesne tragedije kao (po količini napisanih djela) dominantne dramske vrste¹⁰ u 19. stoljeću, trivijalizaciju znakovitu jer se zbila na početku moderne, odnosno na kraju povijesnog tijeka hrvatske dramske književnosti, na čijem su početku Kukuljevićeva junačka igra u trih činih *Juran i Sofija* i Demetrova povijesna tragedija u pet činova *Teuta*. Uostalom, u tom prijelomnom trenutku i drugi se povijesni žanrovi trivijaliziraju (npr. povijesni roman). S tog motrišta posve je razumljiva i vrijednosno neutralna činjenica da je *Posljednji Zrinjski - zakašnjela romantička tragedija*.¹¹ U stilskom pogledu, u razdoblju moderne zaka-

6 Miroslav Šicel, nav. dj., str. 70.

7 Nikola Batušić: *Hrvatska drama 19. stoljeća*. Logos, Split 1986. Cit. tekst Higin Dragošić, str. 147 i *Odjeci*, str. 161.

8 *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*, PSHK, knj. 36. (Uredio, predgovore napisao i bibliografiju sastavio Nikola Batušić). Matica hrvatska i Zora, Zagreb 1973.

9 Isto kao bilj. 7. Cit. uvodni pregled *Hrvatska drama 19. stoljeća*, str. 25.

10 Uspostavljajući hijerarhiju vrsta u hrvatskoj dramskoj književnosti 19. stoljeća, Nikola Batušić isti će povijesnu tragediju kao dominantnu vrstu. - Isto, str. 19.

11 Isto, str. 148.

šnjele su i zastarjele i povijesne tragedije onih pisaca koje naša književna povijest "priznaje". Štoviše, trivijalna Dragošićeva povijesna tragedija sa svojom domoljubnom patetikom stigla je u pravi čas! U doba kad - kako potcrtava Ježić u navedenoj književnoj povijesti - *Khuenovština slavi orgije; ona daje ton čitavomu javnomu životu devedesetih godina*, njezin režim progoni pristaše i tisak stranke prava,¹² eliminira opoziciju iz političkog života, činovništvo je pokorno roblje, zakoni šikaniraju seljaka, narod osiromašuje, iseljava se (krajem stoljeća bilo je i do stotinu tisuća iseljenika godišnje), u narodnim krugovima zavladała je depresija.¹³

I tada nastupa Dragošić sa svojom tragedijom o Ivanu nazvanom Gnade, sinu Petra Zrinjskog, s likovima koji ne deklamiraju stihove, nego se izražavaju proznim rečenicama. *I nijedno hrvatsko srce tu priču neće slušati bez suza* - kaže Ivan u V. činu. Gledateljstvo je zaista plakalo. *Suze koje su na predstavama Dragošićevih drama rosile po baršunu prvih naših kazališta jednako kao i po klupama pokrajinskih dvorana, bijahu za mnoge izrazom njihova prvoga iskrenog kazališnoga doživljaja*,¹⁴ riječi su Nikole Batušića. Hoćemo li i suze pribrojiti književnopovijesnim mjerilima? Svakako. Plakali su naši stari, razdijeljeni u staleže, podijeljeni u gledatelje obrazovane, kritičke i one neuke, nekritične, ali su ih te suze ujedinjavale u onom osjećaju zajedništva koje nazivamo nacionalna svijest. U tome vidimo relevantnu životnu sastavnicu *političkih i društvenih prilika*, kako su pretežno naslovljena uvodna poglavlja ili pasusi kojima se utječu književni povjesnici da bi lakše protumačili dio pojava u književnom i kazališnom životu. Osim toga, iskreni doživljaj i suze gledatelja su ono vrijednosno i značensko treće kojim Freudenreichove *Graničare* i kazališni uspjeh Franje Markovića uspoređuje Ivo Frangeš kad je u prigodi da opširnije prikaže *Ulogu kazališta u razdoblju realizma: Nedugo zatim počeo je Marković pisati svoje monumentalne šilevsko-grilparcerovske povijesne drame u kojima je sve bilo po zakonom krasoćutja izvedeno, ali koje, osim službenog divljenja, nisu mogle izmamiti ni jednu jedinu graničarsku ili građansku suzu: nisu pomogle stvaranju hrvatske kazališne publike*.¹⁵

Na predstavama Dragošićeva *Posljednjeg Zrinjskog* gledateljstvo nije samo plakalo, ono je i politički prosvjedovalo. Primjerice, ustajući na noge i pjevajući hrvatsku himnu u tijeku izvedbe.¹⁶ Ili, godine 1907, za prve hrvatske kazališne sezone u Zadru, grupa građana izabrala je predstavu *Posljednji Zrinjski*, u izvedbi gostujuće Markovićeve putujuće glumačke družine, kao prigodu za iskaz svoje nacionalne svijesti i političkog prosvjeda protiv nenarodnog režima.¹⁷

12 Usput: pri objavi 1893, Dragošić je *Posljednjeg Zrinjskog* posvetio političaru Josipu Franku. Vidi: *Pučki igrokazi XIX. stoljeća*, isto kao u bilj. 8, str. 197 i 293.

13 Slavko Ježić, nav. dj., str. 282-283.

14 Isto kao u bilj. 7, str. 148.

15 *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 4 (Ilirizam i realizam), napisali Milorad Živančević i Ivo Frangeš. Liber i Mladost, Zagreb 1974. Str. 130.

16 Pri ruci nam je podatak o predstavi *Posljednji Zrinjski* 1912. u zagrebačkom Hrvatskom zemaljskom kazalištu: *U trenuku kada glavni junak izgovara: Zlo je, zlo u Hrvatskoj - gledateljstvo je zapjevalo hrvatsku himnu i poustajalo na noge. Prije početka idućeg čina, gledateljstvo je i opet zapjevalo hrvatsku himnu. Tu je vijest pod naslovom *Demonstracije u Zagrebu* objavio riječki "La Voce del popolo", o čemu piše Nedjeljko Fabio u radu *Talijansko dramsko glumište na Rijeci u doba hrvatske moderne. Dani hvarskog kazališta*, sv. VII. Izdavački centar, Split 1980. Str. 140. Isto, u knjizi Nedjeljko Fabio: *Kazalištarije*. Zagreb 1987, str. 144.*

17 *Na predstavu Posljednji Zrinjski, koja je već prvog dana objave bila do zadnjeg mjesta rasprodana, organizirano je krenula grupa od 50-60 osoba iz Arbanasa (...)* Pošto je ova grupa počela ulaziti u Zadar, u narodnim nošnjama, s hrvatskim barjakom na čelu povorke, talijanski orijentirane općinske vlasti zabranile su joj ulazak u grad i prema tome dolazak na predstavu, bojeći se demonstracija. Tako opisuje taj događaj Tihomir Maštrović u knjizi *Drama i kazalište hrvatske moderne u Zadru*. Matica hrvatska, Zagreb 1990. Str. 336.

Koliko god je Dragošićeva povijesna drama u očima književne znanosti kontroverzna, ona nam je poslužila kao primjer koji vodi u sljedeći zaključak: Hrvatska povijesna dramatika, javljala se ona u kojim mu drago vrstama i stilovima tijekom 19. i 20. stoljeća, zaslužuje objašnjavanje, jer je u okolnostima bilo nacionalnog i kulturnog uzleta, bilo nacionalne političke i društvene depresije, njezino književnopovijesno i kazališnopovijesno *značenje* veliko, daleko veće od njezine umjetničke vrijednosti.

Namjera pak da se usredotočimo na umjetničke vrijednosti i književnopovijesno priznate domete hrvatske povijesne dramatike, na njezine pisce velike i prosječne, prvorazredne i drugorazredne, vodi nas pretežno, i paradoksalno, u *žaljenje i jadikovanje*. Jer, naši povjesnici izdvajaju samo jednu povijesnu dramu kao istinski vrijedno književno i kazališno djelo (*Teuta*), dok svu ostalu povijesnu dramatiku procjenjuju utiješnom kategorijom *književnopovijesna vrijednost*. Samo po načelu prvotnosti, primjerice, ulazi u korpus hrvatske književnosti djelo Ivana Kukuljevića Sakcinskog *Juran i Sofija*, jer je to *prva preporodna drama koja se javno prikazivala* (Ježić, nav. dj., str. 225), *prva moderna hrvatska drama pisana novim tipom književnog jezika* (Frangeš, 155), *historijska tragedija [...] značajnija po tome što je prva u novijoj hrvatskoj književnosti negoli po umjetničkim kvalitetama* (Šicel, 68).

Pa čak i superlativ *najbolja*, što ga nalazimo u ocjenama dviju povijesnih drama, odnosi se ponajprije na njihovo mjesto u dramskom rodu jednog razdoblja, odnosno u pojedinačnom opusu, a samo djelomice na njihov umjetnički domet u cjelini hrvatske književnosti. Tako sva trojica naših povjesnika složno tvrde da je Demetrova *Teuta* najbolja drama ilirskog preporoda, razdoblja u kojem se uz poeziju znatno razmahнула i dramska književnost. Pa ipak konkurencija nije bila baš velika; osim *Teute*, smatra Miroslav Šicel, sva su ostala nastojanja dramskog stvaralaštva ilirizma ostala promašena, jer su negujući herojsku tragediju, hrvatski dramski pisci *pisali neinventivne i neoriginalne tekstove bez literarne i scenske vrijednosti* (69). Usto, najbolja drama u tom razdoblju nije ujedno umjetnički najvrijednije djelo svog autora. Ivo Frangeš, koji Demetra kao četvrtu krupnu ličnost među književnicima ilirizma pribraja trolistu Vraz - Mažuranić - Preradović, priznaje *Teuti* da je sama po sebi vrijedno djelo, ali navodeći njezine slabosti (mjestimice razvučena, mjestimice pretrpana) primjećuje da je bila precjenjivana istodobno dok je nepravedno podcjenjivana bila Demetrova povijesna poema *Grobničko polje* koje je - *odista prava umjetnina* (155).

U kratkom nizu pisaca povijesnih drama koje književni povjesnici ističu, poslije Demetra slijedi Mirko Bogović. U njemu Slavko Ježić vidi najistaknutiju književnu ličnost u doba apsolutizma, a *najvredniji* Bogovićev rad na području drame, premda to nisu ujedno *živa i organska djela* (235-236). Ivo Frangeš također smatra da se Bogović najviše istakao dramama, ali je svojom *najboljom* dramom *Matija Gubec* načeo tematiku koju će - tek Šenoin roman *Seljačka buna* podići na visinu umjetnosti (168).

Tako na svaki superlativ koji prati povijesnu dramu pada gusta sjena drugih povijesnih vrsta. U tom pogledu još je ugroženiji Franjo Marković, sljedeći u nizu poslije Demetra i Bogovića. Za Markovićeve povijesne tragedije književna povijest ne nalazi nijedan superlativ jer sve svoje hvale upućuje povjesnicama i povijesnim romanima njegova velikog suvremenika Augusta Šenoa. (Zgodno je prisjetiti se

usput, da je veliki Šenoa kao kazališni kritičar preporučao svojim suvremenicima da pišu povijesne tragedije, a sâm je kao dramski pisac posegnuo za komedijom!) Razdoblje u kojem Marković piše svoje povijesne tragedije naziva se u povijesti hrvatske književnosti Šenoino doba, u povijesti hrvatske glazbe pak Zajčevo doba u kojem na poprište povijesnih žanrova kao takmac povijesne drame stiže povijesna opera, glazbena tragedija u tri čina *Nikola Šubić Zrinjski*¹⁸ Ivana Zajca. Franjo Marković ulazi u sjenu vrijednosnog komparativa, kad ga Ivo Frangeš povezuje sa Zajcem istom godinom njihove smrti: 1914. *umire Ivan Zajc, glazbeni parnjak - ali umjetnički vredniji - dostojanstvenoj nacionalnoj dramatici Franje Markovića* (285). Zasjenjena dometima drugih povijesnih žanrova, povijesna dramatika doima se još žalosnije imamo li na umu da su obje "najbolje", Demetrova i Bogovićeve, te najistaknutije Markovićeve povijesne drame (osim *Zvonimira*) djelovale u svom vremenu samo kao književno štivo, čekajući što zbog političkih, što zbog povijesnih i estetskih kazališnih razloga, po dvadesetak godina da stignu pred gledateljstvo.¹⁹ Blijed je, dakle, umjetnički dojam što ga ostavlja standardna slika hrvatske povijesne dramatike 19. stoljeća. Ali, njezine književnopovijesne kvalitete i njihovo značenje pribavljaju toj slici mnogo živahnije crte.

Hrvatska povijesna dramatika, osobito ona s nacionalnom tematikom, lako stječe priznanje ako je motrimo kao neposustalog sudionika u svekolikom hrvatskom životu 19. stoljeća. Ona svim svojim snagama, ma kolike one bile, sudjeluje u osjećajnosti i težnjama, idejama i idealima svojih suvremenika. Aktivna i aktualna u doba hrvatskog narodnog preporoda kad potiče ljubav za domovinu, ona ostaje domoljubna i kad potom potiče mržnju prema tuđinskoj vlasti, i kad teži preporodu moralnih vrednota hrvatskog društva. Izabirući povijest vlastitog naroda kao temu svojih drama, hrvatski pisci se uzdaju u onu moć simbolizacije kraljeva, knezova i junaka koja prošlu veličinu i patnju aktualizira i pretvara u suvremenu nacionalnu svijest.

Isticanju tog sudioništva povijesne drame u kulturnoj povijesti hrvatskog naroda, naši povjesnici posvećuju prostor primjeren sažetom obliku njihovih djela. Ivo Frangeš spominje izrazito ilirsku rodoljubnu notu Demetrove *Teute*; Slavko Ježić smatra *Teutu* - nacionalnom dramom, navodeći utjecaj Katančićeve krive pretpostavke o podrijetlu Hrvata kao uzrok što je Demeter tu svoju dramu *pisao u uvjerenju, da su Hrvati potomci Ilira, koji su slavno ratovali s Rimljanima* (180). Miroslav Šicel pak naglašava političku i moralno-etičku aktualnost *Teute*. On, naime, tvrdi da je Demeter uzimajući temu iz ilirske povijesti želio *pokazati sukob protagonista, posljedice međusobnih zavada i mržnji, kao i sebičnih interesa pojedinaca* (168).

Duboku povezanost povijesnih tragedija Mirka Bogovića s aktualnim rodoljubnim idejama i idealima u mračno doba apsolutizma, naši povjesnici formuliraju različito.

18 *Na području kazališne umjetnosti Zajčevo je remek-djelo opera Nikola Šubić Zrinjski, izvedena 1876. Mnogo godina ona je trajno privlačila publiku ne samo svojim stvarnim glazbenim vrijednostima već i povijesno-političkom pozadinom, koja je pred Hrvate Zajčeva doba, u njihovim trajnim i neizbježnim sukobima s Madarima, iznosila veličinu rodoljubnog heroizma kao zalog za konačnu pobjedu - utvrđuje Josip Andreis u Povijesti glazbe, knj. 4 (Povijest hrvatske glazbe). Liber, Zagreb 1989. Str. 241. - Libreto za tu znamenitu Zajčevu operu napisao je minorni pjesnik Hugo Badalić kojeg u navedenim djelima na margini spominju Ježić i Šicel, a Frangeš ga izostavlja.*

19 Demetrova *Teuta* je objelodanjena 1844., praižvedena 1865.; Bogovićev *Matija Gubec* je objavljen 1859. a praižveden 1878; Markovićev *Karlo Drački* je objavljen 1872., praižveden 1894., dok je njegov 1872. objavljeni *Benko Bot* praižveden tek 1899.

Šicel je u iskazu suzdržan: Bogović povijesnim temama aludira na svoje vrijeme. No, književnopovijesno priznanje pripada mu već i zato što je *uspješno ostvario kontinuitet dramskog stvaralaštva u hrvatskoj književnosti tog razdoblja* (70). Frangeš je odlučan u tvrdnji da su Bogovićeve dramska djela prožeta *ogorčenom mržnjom na Habsburge i Austriju*, da bi potom istaknuo Bogovićeve hrabrost da u doba još uvijek moćne vladavine feudalizma napiše dramu o tragičnom seljačkom kralju (168). Ježić je ponajprije važna temeljna ideja svih Bogovićevih drama: borba za slobodu, a zatim se posvećuje povezivanju Bogovićeve tematike s njegovim drugim težnjama. Ježić tumači da se Bogović za povijesnu građu svoje tragedije *Frankopan* zagrijao zato što je glavni junak protivnik Habsburga i zastupnik ideje narodne samostalnosti. Da Ježić i nadalje, poslije *Teute*, ne posustaje u objašnjavanju nacionalnog predznaka povijesnih sižea, dokazuje njegovo razmatranje slijedeće Bogovićeve drame: *Druga drama Stjepan, posljednji kralj bosanski (1857.) pokazuje propast bosanskog kraljevstva, zadnje samostalne hrvatske države, iako ona nije državopravno nastavljala nekadanju hrvatsku kraljevinu. U drami se pisac žali na neslogu velikaša i nevjeru prvaka, koji zbog slavičnosti upropašćuju domovinu* (235).

U razmatranju ideološke aktualnosti povijesnih tragedija Franje Markovića, naši se povjesnici i opet na sličan način razlikuju. Frangešov je sud da Marković u svojim dramama i najaktualnije motive pretvara u apstraktne simbole: slobodoljubivih težnji i robovanja u tragediji *Karlo Drački*, poroka grabežljivosti i uzdignutog osjećaja časti u *Zvonimiru* (195). Šicel naprotiv naglašava izravnu političku aktualnost dotičnih tragedija, prosuđujući da Marković ne koristi povijesnu građu samo zbog nekih viših ljudskih etičkih vrednota, *nego i za isticanje svog antimadžarskog stava* (88). U Ježićevu stajalištu prepoznatljivo je njegovo vjerno pridržavanje dviju misli koje navodi u *Predgovoru* svog pregleda: da je tijekom književnog razvitka razumljiviji ako se prikaže u okviru povijesti hrvatskoga naroda, i da je književna povijest u biti samo zaokruženi prikaz sebi suvremenog znanja o hrvatskoj književnosti. Zato Ježić i napominje da je Marković, kad je kod Hrvata nastupilo razočaranje zbog Nagodbe, počeo pisati drame s protumadžarskom tendencijom. U vezi s povijesnom građom (*predmetom* drame) Ježić citira Barčeve interpretacije sižea Markovićeve tragedije u kojima je Ugarska prikazana kao zemlja razbojnika, protagonisti mađarske politike kao inkarnacije zloće i pokvarenosti, u *Karlu Dračkom*, a mađarski dvor kao leglo podmuklica, u *Zvonimiru* (270). Zanimljiva je i Ježićeva napomena da je povod Markoviću da napiše tragediju *Zvonimir* bila 800. obljetnica krunidbe tog hrvatskog kralja. Vjerojatno je zato ta tragedija-prigodnica uprizorena odmah nakon svog nastanka, izmakavši tako sudbini čekanja praizvedbe koja je, kako smo naveli, zadesila ostale Markovićeve povijesne drame.

Sudovi naših povjesnika o nacionalnim i domoljubnim idealima hrvatske povijesne dramatike dopušta nam primisao da ona barem jednim svojim dijelom pripada u *patrioticu* cjelokupne hrvatske književnosti, i da je možda upravo to razlog što u naše doba ponovo oživljava na sceni.

U devedesetim godinama prošlog stoljeća kad nastupa razdoblje moderne, Demeter, Bogović i Marković s njihovim schillerovsko-shakespearskim tipom i romantičarsko-klasicističkim stilom povijesne drame već su odavno književna tradicija. Premda su tada u hrvatskoj dramskoj književnosti na pomoću novi, moderni stilovi, znatan je razmah i povijesne dramatike. Sukladno svojoj metodi književna povijest posvećuje

najveću pozornost novim, prijelomnim pojavama i vrijednostima, a za nastavljače tradicionalnog tipa hrvatske povijesne drame pokazuje malo zanimanja. Štoviše, upornost tih nastavljača zna izazvati i nelagodu.

Takva nelagoda očituje se, na primjer, u Frangešovu prikazu kazališnopovijesnog trenutka u kojem Stjepan Miletić reorganizira Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu. U čast otvaranja nove kazališne zgrade bio je raspisan natječaj za najbolji dramski tekst; prvom nagradom nagrađen je *Ekvinocij Ive Vojnovića*, a drugom povijesna tragedija *Simeon Veliki Ante Tresića Pavičića*. Citirajući Miletićevo pohvalno mišljenje o Tresićevu djelu i stajalište *da se ideja nagrađivati imala, pjesnik bi Tresić izašao pobjednikom*, Frangeš s čuđenjem primjećuje: *Gotovo je nevjerojatno čitati te istine i te naivnosti, iz pera jednoga od najdjelotvornijih kazališnih radnika u povijesti hrvatske književnosti, ali se očito i u Miletiću (promašenom dramatičaru bogovićevisko-'bajronovske' Hrvatske pentalogije, potekle iz Markovićevih iskustava!) borio ukus i tradicija* (236).

Miroslav Šicel smatra *pluralizam stilova* karakterističnom osobinom hrvatske moderne, pa u raznolikost dramaturških postupaka tog razdoblja ubraja i inzistiranje *na totalno zakašnjelim stilovima (prema evropskim pojavama i zbivanjima u dramaturgiji na prijelazu stoljeća) - kao što je uporno nastavljanje romantičarsko-klasicističke herojske tragedije kakvu poznajemo još iz Demetrovih, Bogovićeviskih i Markovićevih drama, a zastupanje tradirane klasicističke i pseudoromantičarske tragedije uglavnom s povijesnim sadržajima te oponašanje šekspirske kraljevske tematike* pripisuje Miletiću i Tresiću Pavičiću (148).

Citiranim prosudbama hrvatske povijesne dramatike u razdoblju moderne, Miroslav Šicel i Ivo Frangeš oprastaju se od povijesne drame kao takve. Prateći u navedenim djelima i nadalje tijek hrvatskog dramskog stvaralaštva, ova dvojica naših povjesnika više nijedno dramsko djelo ne označuju kao *povijesnu dramu*.

Slavko Ježić prema kontinuitetu povijesne drame u razdoblju moderne pokazuje mnogo veće zanimanje. Odjednom redovito označuje pojedina djela kao *historijske drame u stihovima* iako je prije toga, kao uostalom i druga dvojica naših povjesnika, spominjao stih (deseterac) samo i jedino uz povijesne tragedije Mirka Bogovića. Ističući Tresića Pavičića kao znatniju pojavu devedesetih godina prošlog stoljeća, Ježić njegove *historijske drame u stihovima* mjeri o tradiciju i procjenjuje da su one bolje građene od Bogovićeviskih, ali da idejno i sadržajno zaostaju za Markovićevima (286). Kad na drugom mjestu naglašava da se Tresić nadovezuje na tradiciju Franje Markovića, te da su *Ljutovid Posavski, Simeon Veliki i Katarina Zrinska - više drame za čitanje negoli za prikazivanje* (313), nije jasno pogađa li ta primjedba samo Tresića ili i tradiciju.

Za razliku od Frangeša i Šicela, Ježić marljivo bilježi naslove povijesnih drama prosječnih i minornih pisaca u doba moderne: Milana Šenoe, Krste Pavletića, Ante Benešića, Milivoja Dežmana, Stjepana Miletića. Štoviše, Ježić bez zazora spominje i povijesne drame prijašnjih realista koji su se u doba moderne priklonili povijesnim žanrovima. U obradbi Josipa Eugena Tomića, Ježić tek kratko navodi da je taj autor komedija i igrokaza napisao u *prvim godinama dvadesetoga stoljeća historijsku tragediju u stihovima* Veronika Desinićka (280). A prikazujući Eugena Kumičića, naš povjesnik tumači i uzrok piščeva žanrovskog preokreta. Političko opredjeljenje za pravaštvo navelo je Kumičića da u *borbi za hrvatska prava stane svoju pažnju obraćati*

sve više hrvatskoj prošlosti (291), što ga je nadalje pobudilo da napiše svoje povijesne romane a potom dramu *Petar Zrinski*, prikazanu 1900. Ježićevu napomenu da je pravaštvo iz mržnje na Austriju stvorilo kult Zrinjskih i Frankopana, smatramo dragocjenom jer svraća pozornost na ulogu koju politička ideologija i politički kult velikih ličnosti iz daleke hrvatske prošlosti ili one bliže (primjerice, pravaški kult Eugena Kvaternika), imaju u tematici i motivici hrvatske povijesne drame jednako kao i u njezinoj aktualnosti, odnosno u njezinu kulturnom i književnopovijesnom značenju.

Slavko Ježić poslije navoda *historijske drame - Car Dukljanin* Milana Ogrizovića, praizvedene 1913., u daljnjem tekstu svog pregleda više ne spominje nijednu povijesnu dramu. Sva trojica naših povjesnika slažu se, dakle, da tijek hrvatske povijesne dramatike počinje u doba narodnog preporoda (ilirizma) i završava u razdoblju moderne. Ipak, postoje indicije da bi se taj ustaljeni razmak mogao produžiti, premda je na jednostavno pitanje koja dramska djela poslije moderne možemo uvrstiti u hrvatsku povijesnu dramatiku, teško odgovoriti. Presudna je pritom definicija povijesne drame. U spomenutom razmaku nema tog problema, jer se povijesna drama potvrđuje kao književna vrsta: pretežno je tragedija, i obratno: tragedija je pretežno povijesna drama. Problem predstavljaju drame s nacionalnom povijesnom tematikom (motivikom) koje ne pripadaju tradicionalnom tipu tragedije. Čak ako povijesnu dramu shvatimo kao žanr koji se u različitim dramskim oblicima javlja i u 20. stoljeću, ostaje nejasno koja je razina povijesti presudna za tako shvaćeni žanr; mora li to i nadalje biti velika nacionalna povijest, veliki i važni događaji, velike i važne ličnosti. Ne želimo se upuštati na područje književne teorije, osvrnut ćemo se na kraju našeg razmatranja književnopovijesnog stajališta prema hrvatskoj povijesnoj dramatici, još samo na neke zanimljive i poticajne književnopovijesne postavke.

Kad interpretira *Dubrovačku trilogiju* Ive Vojnovića, Slavko Ježić se zaustavlja na njezinu prvom dijelu, naglašavajući snažnu patetiku drame *Allons enfants* u kojoj je prikazan povijesni čas, kad Napoleonov general Lauriston ulazi u Dubrovnik: *Taj se ulazak zbiva iza scene, a na sceni se iznosi slika razrožnosti i kukavštine vlastele, što je u stvari pravi uzrok propasti republike* (344). Dakle, velika se povijest povukla iza pozornice da bi prepustila mjesto lokalnoj povijesti i propasti lokalne vlastele. Je li ta jednočinska Vojnovićeva drama stilski dinamit koji je razorio tradiciju hrvatske povijesne tragedije? Ili je to učinila Ogrizovićeva i Milčinovićeva drama *Prokletstvo* u kojoj je povijest doduše na pozornici a ne iza nje, ali je ta povijest također lokalna, a protagonist građanin? Ježić ističe vjerodostojnu historiografsku podlogu građe, ali *Prokletstvo* ipak naziva jednostavno dramom. Boris Senker u svojoj hrestomatiji *Hrvatska drama 20. stoljeća* tvrdi da među protivnicima i zagovarateljima *Prokletstva*, s razlogom nitko nije pročitao taj tekst kao povijesnu dramu. Potom Senker čitatelja svog djela zbunjuje tvrdnjom da je dramskim tekstom Augusta Cesarca *Sin domovine - hrvatska povijesna drama dobila nov i jak impuls - neprijeporno najjači nakon Vojnovićeve Dubrovačke trilogije i Prokletstva Ogrizovića i Milčinovića*.²⁰ Tako žanrovska odrednica *Prokletstva* ostaje i nadalje nestabilna.

Prije Cesarca pisao je drame s nacionalnom motivikom Tito Strozzi. Ježić, obrađujući razdoblje između dva rata, *Strozzi* i Cesarca svrstava među dramatičare ekspre-

²⁰ Boris Senker: *Hrvatska drama 20. stoljeća*, I. dio. Logos. Split 1989. Str. 102 i 469.

sionizma i ne osvrće se na njihove povijesne drame. Šicel i Frangeš u navedenim književnim povijestima Strozzi potpuno izostavljaju. Cesarca dakako prikazuju, ali ne i njegova *Sina domovine*, objavljenog i izvedenog 1940. Zanimljivo, i Tito Strozzi i August Cesarec zastupljeni su kao dramatičari u Pet stoljeća hrvatske književnosti upravo svojim povijesnim dramama, prvi tekstom *Zrinjski*, drugi *Sinom domovine*, životnom dramom Eugena Kvaternika. Spominjući niz hrvatskih dramatičara od Bogovića do Cesarca koji su njegovali povijesnu dramu, Dubravko Jelčić smatra da *ipak nisu ni izdaleka iscrpljene mogućnosti, motivske i estetske, koje se pružaju piscima u ovom žanru* u kojem Strozzi zauzima vidno mjesto.²¹

U književnoj povijesti često je vrlo poticajno povezivanje umjetničkih djela na temelju njihove motivike. Ivo Frangeš u navedenom djelu objašnjava upornost motiva Nikole Šubića Zrinjskog, od Karnarutićeve stihovane kronike i Vitezovićeve baroknog epa do Zajčeve verdijanske melodrame, opravdavajući ga kao izraz potrebe da umjetnost nađe integracioni motiv u rodoljublju. Taj je motiv, nastavlja Frangeš, *modernu varijantu u naše dane dobio u Matkovićevu Generalu* i njegovu lakrdijašu (70). Potom utvrđuje da se Matković u toj drami laća demistifikacije nacionalnih mitova (toliko potrebite svakoj zreloj kulturi) (379). I Miroslav Šicel ističe Matkovićevu težnju da *demitologizacijom povijesnih ili mitoloških likova upozori na aktualne probleme suvremenog društva* (215).

Matkovićevo djelo *General i njegov lakrdijaš* nikako ne možemo označiti kao *povijesnu dramu*, ali u njemu možemo ipak prepoznati idejno poricanje tradicionalne hrvatske povijesne tragedije. Matković je dosljedno i u svojim književnopovijesnim radovima zastupao stajalište da je prošlostoljetni hrvatski građansko-nacionalni teatar stvorio svoju novu, politički udarnu mitologiju, pa romantična historijska drama *od Demetrove Teute do Miletićeve Tomislava, mistificira našu prošlost*.²² Kao što se značenje hrvatske povijesne dramatike općenito ne može razabrati bez objašnjava kulturalnog, napose političkog okoliša, tako se ni značenje Matkovićeve *demitifikacije i demitologizacije* hrvatske prošlosti ne može razumjeti bez tumačenja težnji i ideja hrvatskog društva u povijesnom času kad je praižveden njegov *General i njegov lakrdijaš*, 1970. Svakako, osjećajnosti mladih naraštaja sedamdesetih godina nije bila bliska potreba za takvom vrstom kulturne zrelosti. U književnu povijest najvjerojatnije nikad neće ući, kao što ulazi u kazališnu povijest, scenska vizija Mire Medimorca *Obsidio sigetiana* ili *Zriniada*, prikazana 1970. kad i Matkovićeva drama kojoj je alternativa i nekonvencionalnim scenskim oblikom i idejom; opsada Sigeta prikazana je ludistički (primjerice, topovi koje vuku Turci su dječje igračke), naprotiv lik Nikole Zrinjskog ostao je na pijedestalu simbola, što je izraz nacionalne svijesti tadašnjih mladih.

Neovisno o definiciji povijesne drame, koja možda bi a možda i ne bi dopustila da pojam hrvatske povijesne dramatike dopunimo dramskim djelima do u naše doba u kojem je simbolika nacionalne prošlosti enormno nazočna u našem kulturnom životu, značenje drama s nacionalnom motivikom književna povijest uvijek će najsigurnije protumačiti stanjem suvremene nacionalne svijesti.

21 Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić: *Dramska djela*. Priredio Dubravko Jelčić. PSHK, knj. 106. Matica hrvatska i Zora. Zagreb 1965. Str. 13.

22 Marijan Matković: *Razvojne smjernice hrvatske dramske književnosti XIX stoljeća. Dani hvarskog kazališta*, sv. VI. Čakavski sabor, Split 1979. Str. 9.

HRVATSKA POVIJESNA DRAMA I KAZALIŠNA KRITIKA

Stajalište suvremene teatrologije prema kojem je kazališna kritika samo posredni ili sekundarni izvor za rekonstrukciju minuloga kazališnog čina ili kazališnih zbivanja i vremena, pokazuje se posve razložnim i kad se ispituju teme kao što je hrvatska povijesna drama i kazališna kritika. Kazališna kritika je, naime, neovisno o tomu da teoretski u svojoj prosudbi polazi od integralnoga književnog predložka, u odnosu spram integracijskim i multidisciplinarnim pristupima te usloženim rekonstrukcijskim zahtjevima i zadacima teatrologije, potčinjena najčešće trenutnoj osobnoj refleksiji ograničenoj raspoloživim vremenom i iskaznim prostorom te namjenom koja nameće selekcionirano obavještanje i ocjenjivanje. Ispitani primjeri iz povijesti i prakse hrvatske kazališne kritike, a za ovu prigodu ispitivani su isključivo oni koji su pretiskani u tridesetak knjiga kazališnih kritika, jer se pretpostavljalo da su posrijedi izabrani, vrhunski ili reprezentativni autori i kritike, potvrđuje da je odista tako.¹ Ne uvijek, doduše, i ne u svim razdobljima. Jer, kao što se mijenjao odnos dramskih pisaca prema povijesti i njezinu tretmanu u dramskim djelima, tako se mijenjala i interpretacija toga odnosa, pa i mogućnosti njegova predočivanja. Povijest se, uostalom, kao što je poznato, u različitim povijesnim dobima i stilskim formacijama različito reflektira u umjetnosti, posebice u kazališnoj kao i dramatici, dostatno se samo podsjetiti antike, renesanse, romantizma, naturalizma ili diktature takozvanoga socijalističkog realizma. Najčešće je ona, kao i autorovo vrijeme stvaranja, dakle aktualna sadašnjost, isključivo obilježje i sastavnost čina ili djela, jer je i u slučajevima kad se ostvaruje u neutralnom prizivu prošlosti ili kad ishodi iz neposredne sadašnjosti, jednostavno neizostavna. Tu njezinu neizostavnost odredio je već na svoj način,

¹ Riječ je, naravno, o pogodbenoj pretpostavci koja ne pretendira na isključivost i dokaznu dosljednost, već samo olakšava pristup tretiranoj temi. Iznimaka ima, ukoliko je uopće i riječ o iznimkama, i kad su u pitanju pojedini kritičari, a i pojedine kritike. Objavljivanje knjiga kazališnih kritika u nas nerijetko je uostalom ovisilo više o književnom, nacionalnom, društvenom ili materijalnom statusu njihovih autora nego o njihovoj kvalitetnoj razini.

ali i danas uglavnom prihvatljiv, Friedrich Hebbel odgovarajući na vlastiti upit: ... u kakvom je odnosu drama prema povijesti i u kojoj mjeri ona treba da bude povijesna? Ja mislim utoliko ukoliko ona to već zapravo i jeste i ukoliko se umjetnost može smatrati najuzvišenijim načinom pisanja povijesti, pošto ona, kao vodilac i nosilac cjelokupnog obrazovanja, uopće ni ne može prikazati one najznačajnije životne procese a da u isto vrijeme ne prikaže i one prijelomne povijesne krize koje ih izazivaju ili uvjetuju, ono razvodnjavanje ili postupno zgušnjavanje religioznih i političkih vidova svijeta, jednom riječi: da ne prikaže atmosferu epoha.

Drugačiji se odgovor, naravno, traži, složeniji i istančaniji, kad je povijest utkana u dramu kao djelatna pozadina zbivanja ili je čak izravni predmet dogadanja, odnosno kada je u funkciji radnje. Složenost odgovara još je pritom mnogo veća, jer se svaka od navedenih primjena raslojava unutar sebe i javlja se svojim iznijansiranim posebnostima. Shakespeare, primjerice, stavlja povijest u funkciju djela tako da povijesni događaji nisu presudni, kako ustanovljuju već romantičar Coledrige, nego su važni samo kao manifestacija i odjeća duha koji unutar njih djeluje. Romantizam pak i postromantizam, protkan djelomice realizmom, priklanjaju se povijesti drugačije, polazeći od subjektivnog traženja iskona, koje u pojedinim naroda, osobito onih nacionalno i državno nepotvrđenih, kao što je hrvatski, vodi funkcionalnom jačanju skupne svijesti i rodoljublja. Namjesto pojedinca, individualnih sudbina, mitova i misticizma te folkloru, bitnim postaje vlastita nacija, njezina povijest i samopotvrđivanje. U hrvatskoj dramatici atipičnog romantizma po takvom usmjerenju, karakteristični su osobito Kukuljevićeva programatska junačka igra *Juran i Sofija* te Demetrova pseudopovijesna drama *Teuta* u kojoj je već mitologizirano rodoljublje zamijenjeno kritičkim.

Sve te nijanse i modifikacije odnosa dramskog djela spram povijesti, koje se umnažaju vremenskim, intelektualnim i ironijskim odmakom, kao i aluzivnom aktualizacijom, parodijom i travestijom, persiflažom i svjesnim revidiranjem nakalamljenih tradicionalnih ili utilitarističko političkih tumačenja, mogu se naći ali se često i ne nalaze u kazališnoj kritici. Jer, kao što izvedba može, osobito u današnjem redateljskom kazalištu, izmijeniti, potisnuti ili eliminirati autorove ideje u ime redateljevih, koje stvarno ili tek prividno osuvremenjuju djelo, tako to isto može, a i čini, iz različitih razloga, i kazališna kritika.

Kao primjer mogu možda nabolje poslužiti Spaićeve postave Kukuljevićeva *Jurana i Sofije* i Demetrove *Teute*, kao i popratne kritike. Uprizorujući *Jurana i Sofiju* Spaić svjesno izostavlja središnji programatski prizor o ilirskom podrijetlu svih južnih Slavena, jer je već na pomolu neminovni raspad Jugoslavije, a u *Teuti* zanemaruje Demetrovu kritičku osudu, prema Franji Markoviću i njegovim književnokritičarskim istomišljenicima, ilirske nesloge. Kritika ni u jednom, a ni u drugom slučaju ne reagira i ne upušta se u raspravu o tendencijama i održivosti djela, a ni o oportunisti njihova scenskog oživljavanja i Spaićevih postupaka. Vrijeme u kojem nastaju predstave diktira već očito novi način razmišljanja i interese unutar kojih nema mjesta za akribičnost i temeljitost.

No da zapostavljanje, previdanje ili zaobilaženje nekih od temeljnih ideja i tendencija iz nacionalne baštine ili minulih vremena nije samo značajka kritike jučerašnjeg

ili današnjeg doba, potkrepljuje podsjećanje na Stjepana Miletića i njegov sastavak upravo o Demetrovoj *Teuti*.²

U tom sastavku objavljenom u prvoj knjizi *Iz raznih novina*, 1887, koja sadrži uglavnom kazališne kritike usredotočene na prosudbu dramskih djela, Miletića također ne zanima utemeljenost Markovićeve tumačenja, već jednoga svog idola - Demetra, povezuje s drugim - Shakespeareom, smiono dovodeći čak u svezu *Teutu* i *Ukročenu goropadnicu*.

Nemogućnost da se u novinskoj kazališnoj kritici razradi i doreče povijesna problematika obuhvaćena izvođenim dramskim djelom sugeriraju i kritike Augusta Šenoae, višestrukog ali ne i izravnog Miletićeva prethodnika, koji je svojim kazališnim kritikama stvarao nacionalnu kazališnu kulturu a svojim romanima, pripovijestima i povijesnicama povijesnu mitologiju hrvatskog naroda. Na to navode ne samo Šenoine kazališne kritike o povijesnim odnosno pseudopovijesnim hrvatskim dramama, nego i usporedba njegove kritike o izvođenju Markovićeve *Zvonimira* i prosudba istog djela koja prethodi uprizorenju.

Dok se, naime, u kazališnoj kritici zadovoljio sintetiziranjem povijesne i dramske sudbine Markovićeve kralja Zvonimira, u književnodramaturškoj prosudbi argumentirano naznačuje povijesne predispozicije za dramsko predočivanje samog Zvonimira i strukturiranje drame proročanski uspostavljaajući, a da to i nije slutio, povijesni diskurs koji traje:

U dobi naše državne samostalnosti imade - ukoliko su nam izvori poznati - samo jedan važni, uistinu dramatički odsjek, Zvonimirovo vladanje naime, a poslije njega ono doba anarhije iz kojeg se Petar Svačić junački ističe. Cijela povijest hrvatske neodvisnosti jest kolebanje među Istokom i Zapadom. Zvonimir, čovjek samostalan, ne niknuv iz porodice kraljevske, k tomu i junak, odluči konačno pristraniti ovu nestalnost i navrati hrvatsku državu u kolo zapadne civilizacije, pristajući uz Grgura VII, jer je vidio koliku moć razvija taj papa, i nadao se da će tom silnom potporom i hrvatska država doći do jakosti. Zvonimir je jedini vladalac hrvatski koji nam pokazuje jasnu političku težnju, sudio o njoj čovjek kako mu drago. Taj odvažni korak, izražen najjasnije krunisanjem Zvonimirovim u Spljetu, morao je probuditi na borbu i vanjske elemente kojim je kolebanje hrvatsko bilo (Bizant, Mleci, Madari), moralo je probuditi i one elemente domaće koji su zazirali od Zapada. Iz takove situacije razvija se naravski dramatički sukob i zapletaj, a sred njega stoji Zvonimir, zastupnik nove ideje.

² U kontekstu razmatranja teme hrvatska povijesna drama i kazališna kritika bitno je svakako uočiti u koje se doba stanovito dramsko djelo pojavljuje ili izvodi i kada kritika reagira na njega. Nakon rodoljubnoulitarističkih povijesnih drama i tragedija, kakve su se pretežno pisale u 19. stoljeću i kakve nacionalna književna povijest tretira gotovo kao posebnu kategoriju, i kakve uglavnom, iako ponajviše deklarativno i osjećajno ali ne i argumentirano, popraćaju kritike inspirirane istim raspoloženjem, u međuratnim godinama pisci dramskih djela više nemaju pred sobom odgovarajući recepcijski model i mnogi od njih su, kad to i ne žele, potčinjeni aktualnim nacionalnim i političkim trvenjima i sukobima. Kazališna kritika pak, neovisno da li raspreda o izvedbama povijesnih drama i tragedija iz prošlosti ili o novim dramskim tekstovima s povijesnom tematikom, u službi je najčešće kritičareve nacionalne ili stranačke pripadnosti, odnosno opredjeljenosti glasila u kojem se kritičar javlja. Poslije drugoga svjetskog rata s vlašću sovjetskog tipa socijalizma, pa zatim jugoslavenskog, nacionalna pitanja i svijest javno posve potiskuje klasna usmjerenost. Sve što je nacionalno postaje zamalo odiozno. Naravno da se to reflektira i na odnos prema baštinjenim povijesnim dramama i tragedijama, bez obzira na njihovu ionako prevladavajuću spornu umjetničku razinu, te prema suvremenim dramskim tekstovima s povijesnom tematikom ukoliko ona nije ideološki obojena.

Znakovito je svakako da i Galović, a njegovi *Članci i kritike*, 1942., uslijeduju u kronologijskom nizu pretiskavanja kazališnih kritika nakon prvih knjiga, knjiga Stjepana Miletića, Zvonimira Vukelića i Antuna Gustava Matoša, koji kao kazališni kritičari nisu obuzeti povijesnom tematikom, svoje mišljenje o povijesnom i umjetničkom određenju Ogrizovićeve *Cara Dukljanina* izlaže kao i Šenoa. Prvo u književnodramatufškoj prosudbi, a zatim, ukratko, pojednostavljeno i primjenjeno, u kritici izvedbe.

Kao autor povijesnih drama, koji je i sam unio u njihovo pisanje u kontekstu nacionalne dramatike stanovite novine, poput maeterlinckovske teatralnosti, te se, kako piše upravo Ogrizoviću, u svojoj trilogiji *Mors regni* tehnikom i shvaćanjem istih događaja nastojao udaljiti od Subotića i Markovića, ali i od Ogrizovića i Kumičićke kao dramaturga Kumičićeva romana *Kraljica Lepa*, Galović uočava i utvrđuje i novine do kojih dopire Ogrizović u *Caru Dukljaninu*, kao i pomak koji je on učinio u pisanju hrvatskih povijesnih drama.

Historička drama, a ne dramatizirana historija!

Zato nam je u jednu ruku dobro došao i Miletićev Tomislav, da se vidi, kako se ne smiju pisati historičke drame. Nije naime dosta pročitati sva djela, koja rade o tom predmetu, poredati sva data, pa onda bilo u stihu, bilo u prozi početi pisati dramu.

U Evropi se doduše prestalo ovako raditi već odavno, ali kod nas je s nekim drugim ilirskim tradicijama prešlo i to na harno potomstvo. Vojnović i Ogrizović počeli su prvi sintetizirati historičke momente ne vežući se točno o svaki datum i o svaku malenkost, pa su nam tako dali jake i dobre drame, koje se mogu mjeriti i s najboljim stvarima, što ih dobivamo izvana.

I tu treba da hrvatska historička drama nastavi i da se dalje razvija, a ne smije se vraćati nekuda natrag i tražiti ono, što je prošlo.

Car Dukljanin je realistička, upravo socijalno-historička drama, i to je interesantno i novo. Čitav onaj svijet prikazao nam je autor u dosada negledanom svjetlu, a ipak je rasvijeta njegova sasvim obična.

Isto ovo sunce, što ga i mi gledamo.

Sudeći prema kazališnim kritikama iz međuratnih godina Julija Benešića, Milana Begovića i Milutina Cihlara Nehajeva pretiskanim u knjigama *Kritike i članci*, 1943., *Kritike i prikazi*, 1943., te *Izabrani kazališni spisi*, 1986., teško bi se moglo zaključiti, jer se one gotovo uopće i ne bave nacionalnom povijesnom dramatikom, jesu li hrvatski dramatičari pošli smjerom Galovićeve kritičarskog putokaza i dokle su došli, iako u Begovićevoj kritici o izvođenju Ogrizovićeve Epiloga zrinško-frankopanske tragedije *U Bečkom Novom Mjestu* postoje neke indicije i o tomu. Jer, komentirajući, ukratko, da je taj Epilog vješto dramatičarski pisan, Begović posebno ističe, da je pun patriotizma s mnogo aluzija na nedavnu prošlost. Aktualna aluzivnost, kao što je poznato iz povijesti hrvatske dramatike sve će se učestalije ubuduće i intenzivnije primjenjivati u dramatičarskom stvaranju, te će se njome poslužiti i Begović u *Hrvatskom Diogenesu*.

Dokle u dramskim djelima i njihovu izvođenju može ići to aluzivno poistovjećivanje dvaju vremena te ideja i sudbina ljudi iz tih vremena, i dokle ono stvarno ide u hrvatskoj dramatici pred drugi svjetski rat, živopisno iskazuje Hergešićeva kritika o izvedbi Cesarčeva *Sina domovine*. Ustanovljujući da *autor iznosi činjenice, citate,*

historijske likove koji su organski povezani s ambijentom u kojem se kreću i da zaključke ne povlači autor nego publika, Hergešić domeće: mnogo se odobravallo, a demonstrativno su pljeskali oni koji su inače daleko od Cesarčevih nazora i simpatija. Ljudi i događaji što ih autor iznosi na pozornicu mogu se shvatiti na razne načine, a desnica i ljevica dolazi na svoj račun. U tim povijesnim reminiscencijama iz šezdesetih godina prošlog stoljeća ima toliko aktualiteta, da gledalac prestaje biti gledalac, postavši sudionikom ove životne drame. Bivši emigrant Cesarec piše komad o emigrantu Kvaterniku, a gledaju ga bivši ili budući emigranti. To zaista nije literatura, a ni teatar.

Ranko Marinković, koji je također pisao kazališne kritike pred drugi svjetski rat, nažalost nema u svojoj knjizi *Geste i grimase* kritiku o izvedbi Cesarčeva *Sina domovine*, a niti o jednoj drugoj povijesnoj hrvatskoj drami. No povijest, međutim, ipak egzistira u njegovim književnim i humanističkopacifističkim reminiscencijama o Feldmanovoj drami *U pozadini*. Pristup je to, koji će u širim razmjerima usvojiti istom suvremena kritika u posljednjih dvadesetak godina, kada se pojavilo najviše knjiga kazališnih kritika. No i te kritike, kao i one u prije izašlim knjigama Matkovića, Mađarevića i Suvina, ne dovode u pitanje uvodno teatrološko stajalište prema kojem je kazališna kritika samo posredni ili sekundarni izvor za rekonstrukciju minuloga kazališnog čina ili kazališnih zbivanja i vremena, pa tako i hrvatske povijesne drame i tragedije te dramskih djela s povijesnom tematikom i njihova izvođenja.

Nikola Batušić

ZRINSKI I FRANKOPANI U HRVATSKOJ DRAMI

Nakon poraza hrvatsko-ugarske vojske kod Mohača 29. kolovoza 1526, kojom se prigodom utopio kralj Ludovik II. Anžuvinač bježeći preko nabujala potoka, za ispražnjeno prijestolje počinju poznate dinastičke borbe koje se nisu smirile niti nakon Cetinskoga sabora od 1. siječnja 1527, kada su hrvatski velikaši za novoga kralja izabrali Habsburga Ferdinanda I. U to vrijeme na braniku Hrvatske sve odlučniju riječ dobiva Nikola IV. Zrinski, od 1542. do 1557. i hrvatski ban, kasniji sigetski heroj. Boreći se protiv Sulejmanovih četa po čitavoj Hrvatskoj i Bosni, neštedimice je zahtijevao željeznu stegu svojih četa kao i njihovo besprizivno junaštvo, pak je 1539. dao pogubiti kukavičkoga vojskovođu, generala Ivana Katzia, nakon njegova sramotnoga poraza kod Gorjana, čime je Slavonija definitivno postala turskim plijenom. Uz Nikolu IV. Zrinskoga na povijesnu pozornicu stupa tada i drugi veliki hrvatski ratnik i junak, Krsto Frankopan - Brinjski, poslije Mohača prozvan *tutor protectorque regni Sclavoniae*, a u dinastičkim prijeporima za hrvatsko prijestolje Zapoljin čovjek koji je braneći njegova nastojanja pao kao hrvatski ban pod Varaždinom 1527.¹

Svi navedeni povijesni događaji kojima će se ubrzo pridružiti i sigetska epopeja iz rujna 1556, ući će u noviju hrvatsku dramu već četrdesetih godina 19. stoljeća, da bi se već do razdoblja moderne Zrinski i Frankopani s temom *urote* i njezina tragičnoga kraja od 30. travnja 1671. i u europskim razmjerima pokazali kao obitelji kojih je dramatična sudbina bitno obilježila ne samo nacionalnu dramu i kazalište. Pritom valja napomenuti da je zbog interpretacije povijesnih zbivanja i hrvatske politike Siget dvadesetak godina prednjačio pred urotničkim temama, koje su tek nakon Starčevićevih pravaških nastupa postale i važnim dijelom hrvatskih književnih inspiracija u romanu i drami. Sigetska bitka već je od bugarštica do Karnarutićeva *Vazetja* živjela u drugim rodovima nacionalne literature,² kada je osnutkom hrvatskoga glumišta u preporodno vrijeme došla i na scenu. A budući da je tada povijesna drama

1 Usp. Ferdo Šišić: *Pregled povijesti hrvatskoga naroda*, passim, Zagreb 1962.

2 Usp. Milivoj Šrepol: *Sigetski junak u povijesti hrvatskoga pjesništva*, Rad 148, str. 81-173, Zagreb 1902.

bila najtraženiji žanr, i ostali događaji iz obitelji Zrinskih i Frankopana nakon mohačkoga poraza postaju ubrzo tematizirani na pozornici.

Sigetsku temu uvode prijevodi i adaptacije Körnerove drame *Zriny*, Krsto Frankopan postaje 1851. protagonistom Bogovićeve prve tragedije, Vukotinovićeve inačice *Gozba i Sastanak u gradu Zrinju* nastoje u viteško-romantičkom ozračju dramatizirati Katzianerovu izdaju, a Matija Ban, koji 1888. ipak još pripada hrvatskoj književnosti, piše prvu izvornu sigetsku dramu - *Knez Nikola Zrinski*. U tom krugu naći će se, dakako, i libreto Huga Badalića za čuvenu Zajčevu operu iz 1876. sročeni i dramaturški komponirani točno prema Körnerovoj tragediji. Temu pak urote iz 1671. kojoj su čelnici Petar Zrinski, praunuk sigetskoga branitelja i njegov šurjak, pjesnik Fran Krsto Frankopan, najavit će u hrvatskoj dramskoj književnosti u do sada nepoznatu fragmentu Ivan Dežman (jamačno između 1860. i 1873),³ pa će se od tada o bečkono-vomještanskoj tragediji pojaviti niz scenskih djela usredotočenih i na sudbinu dvojice knezova, ali i onih koja će tematizirati pobočne udese toga povijesnog događaja, Petrove supruge Katarine – Frankopanove sestre, i njihova sina Ivana.

Stoga ćemo, govoreći o Zrinscima i Frankopanima u hrvatskoj drami, rasporediti djela prema središnjim povijesnim događajima u kojima pojedini pripadnici obiju obitelji sudjeluju, dakle na *Siget* i na *Urotu*. Posebno ćemo analizirati i lateralne teme vezane uz pojedino genealoško deblo, a čitav ćemo zrinško-frankopanski kompleks u hrvatskoj drami osvijetliti i političkim prilikama koje su u određenim trenucima bitno utjecale ne samo na izbor, već i na obradbu pojedinoga odsječka zrinško-frankopanske mitologije koja u hrvatskoj drami 19. i 20. stoljeća predstavlja jedan od stožera u njezinom pod-žanru – *povijesnoj drami*.

1. KAZALIŠNI PROSLOV

Mnogo ranije no što su besprizvno ušli u povijest hrvatske drame i kazališta, Zrinski su - da parafraziramo Duvignaudovu *Sociologiju kazališta*, bili ljudi snažno obilježeni *totalitetom društva i njegovih institucija*.⁴ U tom smislu valja spomenuti malo poznati, ili pak posve nepoznati podatak da je hrvatski ban Nikola VII. Zrinski (onaj kojega je navodno ubio vepar 1664), da je taj praunuk sigetskoga branitelja, stvarni začetnik urote i Petrov brat, godine 1649. nakon instalacije u Varaždinu, pozdravljen u zagrebačkom isusovačkom kazalištu *symbolico apparatusu*, što je prevedeno u scensku sliku značilo spektaklom baroknih obilježja. Izvedba pred brojnom publikom nije, doduše, bila savršena, ali se odličnicima svidjela, a *vicekralj* (u izvorniku *prorex*), dakle ban Nikola, zaiskao je čak i sinopsis čitave scenske priredbe.⁵ Ušavši te 1649. godine u zagrebačko isusovačko kazalište, tadanji hrvatski ban nije niti slutio kako će sve do danas i njegov pradjed i njegov brat Petar s čitavom svojom

³ O dramskom stvaralaštvu Ivana Dežmana vidi moju studiju o časopisu "Forum", br. 1-3, str. 189-201, Zagreb 1993.

⁴ Jean Duvignaud: *Sociologie du théâtre - essei sur les ombres collectives*, str. 3, Paris 1965. - *les multiples aspects de la pratique sociale du théâtre forment donc une totalité vivante, puisqu'ils mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions*.

⁵ Potpuni tekst kolegijske kronike za godinu 1649. glasi: *Sub initium anni huius comes Nicolaus de Zrim in officium proregis, banum vocant, Varasdini promulgatus et installatus est, quem elapso quadrimestri hic hospitem in hospitio suo Gymnasiun nostrum symbolico apparatusu salutavit, praesente maxima procerum corona. Qui apparatus etsi tumultuarius et extemporaneus fuerit, ita taman Dno bano arrisit, ut non tantum publico applausu exceptus fuit, sed etiam ab ipsomet prorege in scripto expetitus. Usp. Franjo Fancev: *Grada za povijest isusovačkog kolegija u Zagrebu*, Starina, knj. XXXVII, str. 73, Zagreb 1934.*

obitelji postati jednom od središnjih tema hrvatske povijesne drame. On koji nikada nije postao *dramatis persona*, ovom je predstavom otvorio hrvatsko glumište i predi- ma i brojnim odvjetcima vlastita roda.

Točno stotinu godina kasnije, dakle 1749, jezuitski su daci prikazali u Zagrebu na latinskom jeziku dramu *Nicolaus Zrinius ad Sigethi moenia cum suis fortiter occumbena*.⁶ Ovo djelo za sada nepoznatoga teksta kao i autora (možda je to bio Georg ili Juraj Sever koji je te školske godine bio zadužen za kazališne predstave u kolegiju)⁷ prva je drama iz okružja zrinsko-sigetske teme u hrvatskoj književnosti, bez obzira što je napisana latinskim jezikom. Junaštvo Nikole Zrinskoga kod Sigeta bila je idealna tema za isusovačku školsku dramu nacionalnopovijesnoga sadržaja, jer se u njezinu središtu, kao i u ranijoj *Sissiensis victoria* iz 1717.⁸ zasigurno našla borba Hrvata - kršćana protiv tursko-islamske opasnosti, što su dramatičari u našim kole- gijima rado i često scenski artikulirali.

2. SIGETSKE DRAME

Nakon ovoga isusovačkog rariteta, do prvoga spomena Zrinskih u hrvatskoj drami dolazi preko njemačkoga kasnoromantika Theodora Körnera. Njegov *Zriny* napisan je 1812, takoreći u zatišjima na bojištima protunapoleonskih ratova, kada je mladi postšilerijanac slaveći sigetskoga viteza, pjevao zapravo pohvalnicu zatočnicima slo- bode na braniku vlastite domovine - Njemačke. Preko Körnera, pripadnika njemačke struje znanstvenoga historicizma i nadasve jakoga političkog nacionalizma, u povije- snu dramu ulaze mladohegelijanci. Nadahnuti su mladim Goetheom, napose pak Schillerom, nastavljajući u matici njemačke književnosti na crti Büchner - Grillparzer - Grabbe. Lūk im se sličnomišljenika u europskim književnostima proteže od Victora Hugoa i Dumasa-oca u Francuskoj, Puškina s *Borisom Godunovim* u ruskoj, sve do ranih povijesnih drama Ibsena i Strindberga u Skandinaviji, djelima koja ljubitelji *Rosmersholma* ili *Sablasne sonate* gotovo da i ne poznaju (*Junaci na Helgelandu*, odnosno *Erik XIV.*).

Körnerovo djelo zagrebačka je publika mogla vidjeti najprije u njemačkom kazali- štu. Drama je premijerno prikazana već 1832. godine,⁹ dakle još u tzv. Pejačević - Amadéovu kazalištu (danas Hrvatski prirodoslovni muzej, Demetrova 1), a njom je svečano otvoreno i novo gradsko kazalište na Markovu trgu 4. listopada 1834, da bi *Zriny* sve do 1855. ostao povremeno na repertoaru njemačkoga teatra.¹⁰ Razlozi zbog kojih Körnerova tragedija o sigetskom branitelju ostvaruje tako dobru recepciju, a zauzima i počasno mjesto u povijesti zagrebačkoga glumišta, izrazito su političkih obilježja. Zagrebačko je njemačko kazalište već početkom 19. stoljeća vrlo ažurno reagiralo na pojedine dramske novitete iz njemačke književnosti, pa nije neobično da

6 Usp. Franjo Fancev: *Grada za povijest isusovačkog kolegija u Zagrebu*, Starine, knj. XXXVIII, str. 238, Zagreb 1937.

7 Usp. dj. nav. u bilj. 6, str. 237. U popisu kolegijjskih profesora za godinu 1749, stoji da je G. Sever, u indeksu naveden kao Georg, u rečenoj školskoj godini predavao gramaticistima i da se brinuo za kazališne predstave, po čemu bi se moglo pretpostaviti da je bio i autor drame, budući da su upravo profesori ovakvih zaduženja nerijetko pisali scenska djela.

8 O toj drami i njezinim možebitnim autorima usp. Alojz Jembrih: *Sisačka pobjeda 1593. - njezin odjek u hrvatskoj književnosti*, Sisak 1993.

9 Usp. Blanka Breyer: *Das deutsche Theater in Zagreb 1780 - 1840 mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires*. Zagreb 1938, str. 128.

10 Usp. Nikola Batušić: *Uloga njemačkoga kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840 do 1860*, str. 565, Rad 353, Zagreb 1968.

je *Zriny* razmjerno brzo stigao u Zagreb. Premijera u godini 1832. pada u razdoblje sve jasnijih predpreporodnih nagovještaja, kada njemački kazališni principal, uviđajući postojanje novih kulturnopolitičkih prilika u gradu, nastoje hrvatsko građanstvo privući na svoje predstave nacionalnim temama njemačkih komada. Premda se Körnerov *Zriny* nigdje tijekom zbivanja ne deklarira Hrvatom niti je njemački pisac svoje djelo na bilo koji način nacionalno odredio (junak mu poput grčkoga Leonide brani zapadne civilizacijske stečevine pred raznovrsnim opasnostima Istoka), u tom je trenutku i Nikola Šubić Zrinski koji sa zagrebačke pozornice progovara njemački, mogao u svijesti općinstva pobuditi određene patriotske emocije.

Stoga nije nimalo neobično da je Körnerovo djelo ubrzo prevedeno na hrvatski. U Zagrebu je od 10. lipnja 1840. nastupalo Domородno teatralno društvo, prva naša profesionalna kazališna družina, sastavljena uglavnom od članova novosadskoga Letećeg diletantskoga pozorišta. Oni su u Zagreb došli s repertoarom u kojem su prevladavali srpski dramatičari, pa je Demeter njihov izbornik nastojao upotpuniti i hrvatskim i dramama europske romantike. Budući da je 1840. godine Stjepan Marjanović Brođanin objelodanio prijevod Körnerove tragedije *Zriny* pod naslovom *Nikola Šubić, knez Zrinski ili Pad Sigetski - žalosni igrokaz u V činih polag njemačkoga pisatelja Božidara Körnera*, prijevod je družini bio pri ruci, pa se drama našla na repertoaru nacionalnoga teatra 16. kolovoza 1841, doživjevši za deset dana neobičnu reprizu. Nastupili su, naime, zajedno hrvatski i njemački glumci! Zrinski je bio tadanji vođa njemačke družine Vincenz Schmidt, a inače su sve Hrvate interpretirali glumci narodne družine, dok su Nijemci bili pripadnici turskoga tabora!¹¹

Marjanović je dramu ne samo preveo, već adaptirao i pokratio, pa Šrepel s pravom tvrdi kako *danās ne bismo više mogli biti zadovoljni takvim prijevodom*.¹² Djelo je tiskano u prozi (!) što je mnogi Körnerov lirski pasus znatno osiromašilo, no zanimljivo je da je u skladu s običajima i praksom vremena, a napose preporodnim stremljenjima, Marjanović Körnerove nacionalno neodređene attribute "obojio", pa se Sokolović umjesto *armer Türke* naziva *kukavnom poturicom*, umjesto Ugarske spominje se *domovina* i sl. U istom se prijevodu djelo ponovno pojavilo na repertoaru i u prvom razdoblju samostalnoga nacionalnog kazališta nakon protjerivanja njemačkoga jezika sa zagrebačke pozornice, i to odmah 1861. i 1862, što u godinama konstituiranja i rada Hrvatskoga sabora nakon apsolutizma svjedoči kako je patriotski naboj tragedije još uvijek rado pozdravljan u gledalištu.¹³

Uoči jubilarne godine 1866, kada se u Hrvatskoj posvuda slavila 300. obljetnica sigetske bitke (ali i kada su se sve glasnije čule Starčevićeve riječi kako valja Nikolu Šubića zajedno s Jelačićem - budući da su branili habsburški Beč - u mitsko-nacionalnoj ogrlici velikih muževa zamijeniti *urotnicima* iz 1671.) i kada se *sigetski junak* iznova našao na brojnim stranicama raznih žanrova hrvatske književnosti, Körnerova drama nanovo je prevedena. Učinio je to marljivi i plodni Spiro Dimitrović Kotarantin, objelodanivši već 1865. u "Domobranu" ulomak III. čina.¹⁴ Premijera novoga prijevoda održana je 15. listopada 1865, a naročito svečana izvedba upriličena je 24.

11 Usp. Nikola Batušić, nav. dj. u bilj. 10, str. 408-409.

12 Milivoj Šrepel, nav. dj. u bilj. 2, str. 127

13 *Repertoar hrvatskih kazališta 1840 - 1860 - 1980*, I. (priredio i uredio Branko Hećimović), str. 38, Zagreb 1990.

14 Usp. Milivoj Šrepel, nav. dj. u bilj. 2, str. 129.

studenoga 1866. (na dan samostalnosti hrvatskoga glumišta) s Demetrovim epilogom drami¹⁵ u kome vila slavi junački čin Nikole Zrinskoga, a potom se u dnu pozornice, osvjetljen, javlja Grk Leonida, branitelj Atene kod Termopila koji skida s čela lovor-vijenac i njime vjenča Zrinskoga, uz Demetrove stihove koji još uvijek, i te 1866. zvuče posve ilirski:

slava njima, slava svim Hrvatom,

Veliki su, brat kad drži s bratom

Drama je ostala na repertoaru još dvije sezone, no samo formalno. Izvedena je svega tri puta i tako je Körnerov junak zauvijek nestao s naše pozornice kao dramatis persona.¹⁶

No, trijumfalno se vratio kao operni heroj u Badalićevu libretu za Zajčevo remek-djelo *Nikola Šubić Zrinjski* 1876. Hugo Badalić vjerno je slijedio dramaturšku matricu Körnerove tragedije, izmjenjujući kao i njemački pisac turske s hrvatskim prizorima te slikajući poput njega jednakim tonovima obiteljske prilike u tvrđavi Siget. Tako je Körnerova drama, upotpunjena, dakako, brojnim i snažnim nacionalnim akcentima koji su posebice u majestetičnom finalu Badalićevi, iznova oživjela u hrvatskom glumištu i kao lako prepoznatljiva tekstualna podloga najpopularnijoj hrvatskoj operi još je i danas neodvojivi dio nacionalne scenske prakse.

U jubilarnoj godini 1866. tiskala je Matica hrvatska monografiju Matije Mesića *Život Nikole Zrinskoga*, djelo koje je poslužilo mnogim hrvatskim književnicima kao građa za njihove kasnije radove o sigetskom boju i njegovu protagonistu.¹⁷ Prema nekim podacima iz Mesićeve knjige napisao je Matija Ban dramu *Knez Nikola Zrinjski* koja je 1888. izdana matičinom nakladom, ali nikada nije izvedena u hrvatskim kazalištima, već joj je praižvedba bila u beogradskom Narodnom pozorištu 1889.¹⁸ Pisac kojega je drama *Mejrima* prikazana u Zagrebu 1855. doživjela zapažene književnokritičke analize možda se u trenutku objavljivanja *Zrinskoga* može još držati hrvatskim književnikom, premda mu sveukupno djelo smatraju danas sastavnicom srpske literature. Njegova je drama pisana desetercem, s jakim otklonom od Körnerova uzora i nastojanjem da se prema nekim Mesićevim interpretacijama povijesti akcentuiraju određeni odnosi između Hrvata i Turaka, s brojnim motivima prebjega, uhoda i poturica, što je tada, s aluzijama na političke prilike u Hrvatskoj bilo vidljivo i u drugih dramatičara.¹⁹ Apologija Zrinskoga u ovom djelu nije tako snažna kao što bi se očekivalo za nacionalnu dramu izraženo mitske tematike, već je autor nastojao akcentuirati važnost krvne, odnosno nacionalne pripadnosti koja mora uvijek pretežati nad onom vjerskom, pri čemu se nikako ne mogu zaobići primisli o Banovim osobnim interpretacijama hrvatsko-srpskih odnosa koji će ga postepeno i udaljiti od hrvatske književnosti.

Kad je svršetkom 19. stoljeća sigetski mit u književnosti gotovo posve izbljedio, a nesretnici iz urotničkoga kompleksa zadobili u političkim prosudbama istinsku auru

15 Šrepel na str. 129 nav. djela donosi Demetrove stihove.

16 Dimitrovićev prijevod izveden je prvi puta u Zagrebu 15. listopada 1865, a na repertoaru se zadržao do 9. srpnja 1867. Usp. *Repertoar*, dj. nav. u bilj. 13, str. 46.

17 Usp. Milivoj Šrepel, nav. dj. u bilj. 2, str. 130.

18 *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868-1965* (ur. Sava V. Cvetković), str. 12, Beograd 1966.

19 I Ivan Kukuljević - Sakcinski u svojim posljednjim dramama tematizira problem poturčivanja. Usp. npr. *Poturicu ili Dva brata ili Slavjani u Turskoj*.

mučenika, ušavši već i u literaturu Kumičićevom *Urotom* koja je u "Domu i svijetu" izlazila tijekom 1892. i 1893, javio se novim zrinsko-frankopanskim dramama Higin Dragošić. Ljuti pravaš na Frankovu krilu, on je, dakako slijedio teze Staroga o potrebi da se upravo u doba Khuenova režima svim sredstvima u svijest hrvatskoga naroda vrati herojski čin Petra i Frana Krste. Budući da mu je Kumičić netom (i on, dakako, pravaš!) "potrošio" urotničku temu za veliki i uspješni povijesni roman (iz kojega će, kasnije, generirati drama), Dragošić se ponajprije opredjeljuje za jedan događaj koji slijedi pogubljenje dvojice knezova i 1893. tiska dramu *Posljednji Zrinjski* koja tematizira sudbinu Petrova sina Ivana. O njoj kasnije. No, ohrabren razmjerno dobrom recepcijom ove drame, ubrzo objavljuje petočinu dramu *Siget* (1895.) u kojoj u hrvatsku književnost iznova vraća Nikolu Šubića Zrinskoga. Djelo je, začudo, u svoj repertoar za prvu sezonu u novoootvorenoj zgradi Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu uvrstio Stjepan Miletić. Praizvedba 13. prosinca 1895. bila je ujedno i posljednja izvedba ovoga djela.²⁰ Milivoj Dežman, cinični kritičar "Obzora" zapisao je i ovo: *IV. čin - glazba svira, kuća gori, barutana eksplodira, puca, grmi, vjetar duva, kiša lijeva, bljesak sijeva. Godine 1566. u Sigetu je Zrinski slavno pao, a ovdje je Dragošić slavno propao.*²¹

Dragošićev *Siget* htio je biti patriotska i politička drama, deklarativno opredijeljena prema veličanju žrtve za hrvatsku domovinu, no, na pozornicu je donijela beskrvne likove pune jeftine patetike, pa se autorovo domoljublje našlo na samom rubu trivijalnosti. U trenutku kada je raspolagao obilatim povijesno-znanstvenom gradom, kada je mogao učiti i od prethodnika, Dragošić se zadovoljio ishitrenim nacionalnim patosom, te je Dežman s pravom zaključio kako je riječ o *profanaciji hrvatske povijesti*.²²

Dragošićeva drama ostat će kroz više od pola stoljeća zadnjom u tematizaciji sigetskoga Zrinskog, budući da su od Kumičića pa nadalje, urotničke teme posve potisnule s pozornice Nikolu Šubića. Vratit će se na pomalo neobičan način, u specifičnoj vizuri i u naročitom političkom trenutku. I opet je jednom sigetska bitka sa svojim protagonistom bila scenski nedvosmisleno politički osjenčana, izazvavši ovom novom kazališnom verzijom ne male prijepore u hrvatskoj javnosti.

Godine 1969. objavio je Marijan Matković dramu u dva čina *General i njegov lakrdijaš*.²³ Djelo na temelju nenavedenih povijesnih izvora govori o stanju u sigetskoj utvrđi noć uoči odlučujućega boja, oslikava potom razbijeni hrvatski tabor koji je pao u tursko zarobljeništvo, dok se drugi čin odigrava nekoliko godina kasnije, u dvorcu Gaše Alapića, negdašnjega zamjenika zapovjednika Sigeta, a sada hrvatskoga podbana na čelu banske vojske koja mora skršiti otpor hrvatskih i slovenskih seljaka. Glavno lice drame je, dakle, Alapić, dok je njegov *lakrdijaš* nepovijesna osoba, glumac Miho, kako Matković kaže *emigrant iz Dubrovnika, lakrdijaš i komornik Gaše Alapića*. U drami se, dakako, pojavljuje i Nikola Zrinski, no samo u njezinu prvom dijelu, kada poput kakva redateljka velikoga baroknog spektakla udešava i urešuje svoju neminovnu i skorbu smrt. Matkovićev Zrinski želi *paradni ulazak u legendu*, svome kroničaru Črnku govori u pero kičene posljednje misli, tvrdeći kako će iz ovih *nečitkih rečenica*

20 Usp. *Repertoar*, nav. dj. u bilj. 13, str. 82.

21 Ivanov (tj. Milivoj Dežman): /Osvrt na dramu *Siget*/, "Obzor", br. 99, Zagreb 1895.

22 Ivanov (tj. Milivoj Dežman), dj. nav. u bilj. 21.

23 Marijan Matković: *General i njegov lakrdijaš*, "Forum", br. 10-11, str. 537-605, Zagreb 1969.

sukat pjesnici stihove, slikari slike, povjesničari dosadne traktate, muzičari opere - narod legendu! U tom patetično - majestetičnom prizoru koji Matković intonira kao ironijski otklon spram pučke legende i njezine nacionalne aureole, Zrinski dolazi na pozornicu u donjem rublju da bi se stao odijevati po predlošku iz Kačićevih stihova:

*Oblači se, štogod lipše može,
metnu na se sa zlatom aljine
i na glavu kapu kubašlju,
a za kapu šest pera od žrala.
U žep meće sto zlatnih dukata
ter ovakò upisano biše:*

Ko ukopa Zrinovića bana,

Neka nosi sto zlatnih dukata.²⁴

ali i s jasnom aluzijom na sliku proboja iz Sigeta koja se nalazi pokraj izloga ljekarne na zagrebačkom Zrinjencu.

U ovoj je drami Zrinski tek veliki epizodist koji nije ispisavao povijest, već je glumio ono što mu je buduća legenda o njemu odredila. Pravi junaci drame su troje anonimnih suputnika historijskih događaja, glumac Miho, Veliki Tomaš - Alapićev vojnik i vojnička djevojka Magdalena. Kada je djelo objelodanjeno tiskom, na nj nije reagirao nitko. Valja, međutim, primijetiti da je to svršetak godine 1969, da je *Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskoga jezika* iz 1967. već pokrenula one poznate političke valove koji su sve glasnije najavljivali "hrvatsko proljeće" i da se u tisku, na brojnim znanstvenim skupovima i u raznim publikacijama, nakon niza godina kada je to bilo sprečavano, ponovno i sve otvorenije stalo raspravljati o hrvatskoj povijesti kao uporištu za analizu časovitih političkih prilika. Da je u takvim nastojanjima bilo kadikada i odveć euforičnih tonova ne treba posebno naglašavati, da je kritičnost prema prošlosti bila mjestimice i umanjena, pa i posve izostala, činjenice su o kojima je danas, gotovo četvrt stoljeća nakon tih zbivanja, lakše suditi no u trenucima kada su se poznati događaji smjenjivali munjevitom brzinom. Očito skeptičan prema, po njegovu mišljenju, suviše uznositim i glasnim nacionalnim pokličima, Matković je na njih odgovorio ironijskom depatetizacijom jednoga etabliranog nacionalnoga heroja.

Izvedba drame pokazala je, međutim, da je jedan dio gledališta Matkovićevu sliku Zrinskoga smatrao uvredom. Na premijeri 14. veljače 1970, a pogotovu na reprizi²⁵ došlo je do bučnih prosvjeda s dačke galerije (*nećemo Zrinskoga u gaćama, dajte nam pravoga Zrinskog* i sl.), pred kazalište je pozvana tadanja "milicija" koja je ubrzo uhitila demonstrante, zadržala ih u pritvoru, pa je i sam autor, sjećajući se vlastite kazališne mladosti (njegov je dramski prvijenac *Slučaj maturanata Wagnera* cenzura godine 1935. ubrzo zabranila), javno intervenirao u korist okrivljene mladeži. Oko toga događaja u zagrebačkom Hrvatskome narodnom kazalištu bilo je još ponekih polemičkih tonova u tisku i časopisima, ali se buka ubrzo stišala, a drama je nakon deset izvedba, ranije no što tada bijaše uobičajeno, nestala s repertoara.

²⁴ Andrija Kačić Milošić: *Razgovor ugodni naroda slovinskoga - Pisma od bana Zrinovića i cara Sulemana Trećega, koji obside Siget ungarski i pod njim unri na 1566*, stihovi 219-226

²⁵ Prema osobnom sjećanju.

Iz današnje bi se perspektive moglo zaključiti kako je u tom odista burnom političkom razdoblju i javnom životu osjetljivom za brojna zapretana nacionalna pitanja - sigetski junak, poznat onodobnom kazališnom gledateljstvu isključivo iz Badalić - Zajčeve, operne vizure, budio kod dijela publike još uvijek takve emocije koje nisu dopuštale nikakvih drugih asocijacija doli onih što ne remete njegovu mitsku auru. Matkovićeva procjena o mogućnosti drugačijega osvjetljavanja posljednjih sati Nikole Šubića Zrinskoga u sigetskoj katastrofi, zauzimanje očista odakle bi se o svakoj legendi moglo progovoriti ne samo umjetnički, već i politički kritičnijim tonovima, pokazala se u tom trenutku netočnom. A osvjedočio se autor i u moć kazališne riječi. Tiskana u časopisu, drama je prošla nezapaženo. Tek je kazališna predstava, ona druga *skriptura* teksta kao što bi rekla Anne Übersfeld, pokrenula polemiku i posvjedočila snagu i važnost *teksta predstave*.

Na Matkovićevu dramu najizravnije je odgovorio Miro Međimorec predstavom u Zagrebačkom kazalištu mladih pod naslovom *Obsidio Sigetiana carmen heroicum Croaticum iliti Zriniada*. Premijera je održana samo tri mjeseca nakon izvedbe Matkovićeve drame,²⁶ a redatelj je sastavio predložak svom scenskom djelu iz niza povijesnih kronika, nastojeći Zrinskoga vratiti u one historijske okvire koji pomiruju mit, legendu i časovite političke prilike. Predstava niza ekspresivnih glumačkih interpretacija i vibrantnoga redateljskog temperamenta imala je velikoga uspjeha kod publike, upravo s razloga njezina suprotstavljanja Matkovićevu djelu.

Ovom svojevrsnom dramskom polemikom između Matkovića i Međimorca završava, za sada, i ciklus drama koje u hrvatskoj književnosti tematiziraju Nikolu Šubića Zrinskoga, sigetskog junaka i branitelja.

3. UROTNIČKE DRAME

Nepomirljiva pravaška politika Ante Starčevića protiv Austrije i njezina presizanja u hrvatsko državno pravo, očitovala se i u Starčevićевой reviziji svih dotadašnjih nacionalnih idola. Bio je prvi koji se suprotstavio posthumnom veličanju bana Jelačića, protivio se podizanju njegova spomenika na središnjem zagrebačkom trgu²⁷ a posebice je bio žestok u odnosu na sigetskoga heroja kada se 1866. u Hrvatskome saboru odlučivalo o nacionalnoj proslavi 300. obljetnice sigetskoga boja. U sjednici od 24. studenoga 1866. govorio je u Saboru kako je *jednoć također držao Nikolu Sigetskoga za hrvatskoga Leonidu, ali Leonida pade braneći svoju domovinu, a taj Zrinski pade braneći neprijatelje svoje domovine*. I dalje: *Sva je ta svetkovina pletivo Austrije; ona je danas ovdje, sutra ondje po ukazih i uz austrijanske lumbarde po svojoj Hrvatskoj obavljana, ter će sada, čujem, na nju doći i onih Hrvata, kojim, tomu su dva ljeta, bijaše zabranjeno doći na našu narodnu izložbu. Što u tom pletivu leži, buduć ga ne dadoste pretresivanju, neću ga ni ja pretresivati: nu meni je stalo, da se opravdam pred narodom, koji mi je svoje zastupanje povjerio, zašto sam protiv toj svetkovini. Jedno između sredstva kojimi se narodi drže u sužanjstvu, jest to, da se narodu ne dade čas mira, da razmišlja o svojoj nevolji nego se radi da se zabavlja kojekakvim obmanami i opsjenami, ter tim da pogiba bez da bol čuti. Tom vašom svetkovinom opsjenjivao se je narod već nekoliko mjeseci po svojoj Hrvatskoj.*²⁸ Iste godine, samo nešto ranije, Starčević

26 Premijera je održana 19. svibnja 1970, a djelo je doživjelo čak 31 reprizu. Usp. *Repertoar*, dj. nav. u bilj. 13, str. 302

27 Kerubin Šegvić: *Dr. Ante Starčević - njegov život i njegova djela*, str. 185. Zagreb 1911.

28 Kerubin Šegvić, dj. nav. u bilj. 27, str. 184-185.

je u Saboru progovorio i o uroti, naglasivši: *Zrinski i Frankopani podavljani su, a sav njihov grijeh bijaše da bijahu bogati i da ljubljahu svoju domovinu i njezinu slobodu.*²⁹

Ove riječi bile su jasni signal i hrvatskim književnicima, posebice onima iz Hrvatske stranke prava, da u tada sve popularnijem povijesnom romanu i još uvijek aktualnoj povijesnoj drami, počnu umjetnički oblikovati temu zrinsko-frankopanske urote, o kojoj su, do toga vremena, povjesničari iznijeli već niz relevantnih sudova, objavivši ne samo izvore o političkom djelovanju dvojice hrvatskih knezova, već i prve historijske sinteze.³⁰ Poglavitno mislimo na vrela koja su publicirali Ivan Kukuljević Sakcinski, Franjo Rački i Valtazar Bogišić, te na II. dio Smičiklasove *Poviesti Hrvatske*. Do svršetka 19. stoljeća književnici su se, dakle, mogli služiti golemom gradom o uroti, što je prvi temeljito iskoristio Evgenij Kumičić za roman *Urota zrinsko-frankopanska* iz koje će kasnije nastati prva urotička drama *Petar Zrinski* (praižvedba Zagreb 24. X. 1900; izdano tiskom Zagreb 1901.)³¹

No prije Kumičića, a možda i prije no što je Ante Starčević počeo rušiti sigetski mit i na postolje hrvatskih mučenika stao uzvisivati nepomirljive protivnike bečkoga dvora banove Nikolu i Petra Zrinskoga te kneza Frana Krstu Frankopana, jedan je manje poznati hrvatski dramatik naumio napisati dramu o urotnicima. Bijaše to Ivan Dežman koji nije dospio dalje od nekoliko fragmenata i nacрта za pojedine prizore, no činjenica je da njegovo nedovršeno dramsko djelo koje nastaje jamačno između 1860. i smrti 1873, otvara ovu temu u hrvatskoj dramatici. O Dežmanovu pokušaju do sada se nije znalo³² a od objavljenih izvora koje je mogao poznavati sigurno je čitao Kukuljevića (radovi iz 1852. i 1865.), a možda i Račkoga kojega su *Izprave o uroti...* objelodanjene 1873, ali to je i godina u kojoj je 24. listopada Dežman umro. No, budući da njegove skice i fragmenti iz ostavštine nisu datirani, ne možemo tvrditi pouzdano kojim se vrelima Dežman koristio. Njegove pak nacрте ocjenjujemo tek kao početne bilješke u kojima se nalaze osnovice za pojedine prizore, popisi povijesnih osoba i mjesta zbivanja, iz čega je nemoguće pretpostaviti kako je tematski i dramaturški namjeravao ustrojiti svoju dramu.

Dragošćeva drama o Petrovu sinu Ivanu, nazvanom Gnade, *Posljednji Zrinski* (tiskom je izlazila u "Prosvjeti" tijekom 1893, a praižvedena u Zagrebu 17.II.1894)³³ pripada onim djelima koja tematiziraju *posljedice* urote u okviru obitelji Zrinskih, pa je stoga prva prava urotička drama hrvatske književnosti Kumičićeva.

Nakon velikoga uspjeha romana, djela koje je po općem sudu ne samo suvremeno, već i kasnije naše književne kritike više od desetljeća bilo najčitanije hrvatsko štivo³⁴ stvorivši u puku kult Zrinskih i Frankopana upravo prema Starčevićovoj namisli, Kumičić je - osjetivši da bi i u kazalištu ovom temom mogao polučiti znatan uspjeh, napisao dramu *Petar Zrinski* po motivima vlastita romana. Djelo je posvećeno Josipu

29 Cit. prema navodu Evgenija Kumičića u tiskanom izdanju drame *Petar Zrinski*, Zagreb 1901.

30 Usp. *Literaturu* u pretisku djela Ferde Šišića: *Zavjera Zrinsko-Frankopanska*, prvotisak Zagreb 1926, pretisak Zagreb s.a. 1991?

31 Usp. *Repertoar*, dj. nav. u bilj. 13, str. 92.

32 Usp. moju studiju, *Ivan Dežman i kazalište*, dj. nav. u bilj. 3

33 Usp. *Repertoar*, dj. nav. u bilj. 13, str. 80

34 Tako Antun Barac u predgovoru Kumičićevih *Djela*, knj. I, Zagreb 1950, na str. 13 piše: *Kumičićevi su suvremenici shvatili idejno značenje njegovih djela. Shvatili su to čitaoci, a shvatili su djelomično i kritičari. U vremenima političkoga, ekonomskoga i moralnoga pritiska u Khuenovu razdoblju, Kumičić je jasno i oštro iznio ono, što su osjećali najotporniji hrvatski ljudi. Urota je bila desetak godina najčitaniji hrvatski roman, a njezin je utjecaj na mlada pokoljenja bio silan. Može se reći da je upravo Kumičić tim djelom stvorio kult Zrinskoga i Frankopana u Hrvata, a time i uvjerenje da Austriju treba rušiti. Jedan od stranačkih pristaša Kumičićevih pisao je u "Hrvatskoj smotri" članak s naslovom Urota je u srcu hrvatskoga naroda i rekao je istinu.*

Franku, *slavnoga Ante Starčevića najcjenjenijem drugu u radu za spas Hrvatske*,³⁵ što još jednom svjedoči o Kumičićevu pravaštvu i političkom usmjerenju drame koja je u posljednjim godinama Khuenove vladavine snažno potcrtavala pravo Hrvata na samostalnu i neovisnu državu. Genezi drame očito prethodi i zanimljiva Kumičićeva povijesno-politička polemika s izvjesnim Aleksandrom Lj. Mitrovićem. Naime nakon velikoga uspjeha romana o urotnicima, djela u kome se Kumičić nedvosmisleno deklarirao kao borac za državnopravnu slobodu hrvatskoga naroda, Mitrović je 1899. izdao u Zadru knjigu-pamflet pod naslovom *Dva hrvatska mučenika - 30. aprila 1671; usirišci iz hrvatske istorije* u kojoj podcjenjivački minorizira povijesnu ulogu dvojice nesretnih hrvatskih knezova, ironijski zaključujući: *tako umiru dva hrvatska velikana koji su htjeli da postanu hrvatski kraljevi*. Dakle posve u stilu negdašnje austrijske optužnice koja je Zrinskoga i Frankopana poslala na stratište. Kumičić se, dakako, osjećao uvrijeđenim ne samo kao književnik i autor nadasve uspješnoga romana (knjiga je, nakon što je djelo izlazilo u nastavcima, tiskom izašla 1894), već i kao hrvatski rodoljub te istaknuti član pravaške stranke, pa je na Mitrovićevu paskvilu odgovorio brošuram *Petar Zrinski i Fran K. Frankopan i njihovi klevetnici* (Zagreb 1899), citiravši u njoj niz Starčevićevih misli o važnosti borbe hrvatskih velikaša protiv Austrije i argumentirano pobio sve Mitrovićeve podcjenjivačke sudove.

Kumičić je ubrzo napisao i dramu po motivima vlastita romana i *Petar Zrinski*, historička drama u pet činova izvedena je prvi puta 24. listopada 1900. u Zagrebu.³⁶ Djelo je doživjelo golemi uspjeh, publika je na brojnim reprizama oduševljeno odobravala na svim mjestima gdje je Kumičić jasno i deklarativno iznosio svoje protuaustrijske stavove,³⁷ pa su se predstave ove drame pretvarale u prave nacionalne manifestacije.³⁸

Drama na ilustrativan način donosi glavne trenutke iz ključnih epizoda urote. Započinje u Ozlju 1664. viješću o Nikolinoj sumnjivoj smrti u lovu, nastavlja se u Čakovcu 1669, iste godine u Ozlju, zbivanje se potom premiješta u Čakovec 1670. na dan odlaska Petra i Frana Krste u Beč i završava, dakako, u Bečkom Novom Mjestu. Niz povijesnih slika nije - osim obiteljskom temom - zajednički povezan u dramaturšku cjelinu koja bi iskazivala neku posebnu strukturu, već su to dramatzirani dijelovi romana koji scenski prikazuju bitne situacije iz nekih epizoda urote, s posebnim naglaskom na tragičnom finalu, u kome dominira potresni dijalog dvojice hrvatskih velikaša pred smrt. Taj se čin, kasnije, izvodio i samostalno, najčešće o tzv. Zrinsko-frankopanskom danu, 30. travnja, kada je zagrebačko kazalište običavalo predstavom iz zrinsko-frankopanskoga ciklusa obilježavati uspomenu na tragediju u Bečkom Novom Mjestu.

Kumičićevo djelo vrvi brojnim nacionalnim deklaracijama, pravaškim političkim stavovima i jasnim protuaustrijskim namislima, i po tim je obilježjima baštinih povijesno-političke drame kakve poznajemo iz našeg 19. stoljeća. Nekoliko Petrovih replika najbolje će pokazati našu tvrdnju: *Za mojim neumrlim bratom naša je bol velika, ali su vapaji izmučene Hrvatske užasniji. Sve naše misli neka budu samo utoliko*

35 U izdanju *Djela*, knj. II, Zagreb 1950. ova je posveta izostavljena!

36 Usp. *Repertoar*, dj. nav. u bilj. 13, str. 92

37 Usp. Slavko Batušić: *Zrinsko-frankopanske teme na pozornici*, "Kaj", br. 9, str. 30-42, zagreb 1971.

38 Antun Barac, dj. nav. u bilj. 34, str. 14: *Prikazivanje Petra Zrinskoga u zagrebačkom kazalištu značilo je slavlje, kakva niti jedan hrvatski pisac prije toga nije doživio.*

naše, da ih posvetimo službi otadžbine, kojoj ćemo žrtvovati, ustreba li, naše tijelo tako lako kao da nam je tuđe. Tko ne želi proliti krv za svoju otadžbinu, nema prava tražiti od nje svoj grob (I/12). Ili: Mi volimo umrijeti nego da nam tuđinac vlada u zemlji i da obnaša i najmanju čast na štetu naših slobodina (II/10). Najočitiije se Kumičićevi nacionalno-politički stavovi razabiru iz programatskoga Petrova govora: *Ovu čašu dižem u vaše dobro i želim iz sve duše da nam do godine osvane sveti Božić u slobodnoj Hrvatskoj. Moglo bi se dogoditi da nam ograne sunce, a mogla bi nas zastri još veća tama, ali sam uvjeren da Bog neće dopustiti da propadne hrvatski narod. Ne može se uništiti narod koji može dokazati svojom povijesti da je učinio nešto za čovječanstvo! Sve nam mogu oteti, ali ne mogu našu povijest. Silno se blista njezina slava i ne da se potamniti. Naša je povijest ispisana svetom mučeničkom krvi, prepletena je svetom vjerom Isusovom i kao što je vječna ta vjera, vječna je i slava hrvatskih junaka koji su za nju pali. Prije ili kasnije rastrgat će hrvatski narod teške okove, prije ili kasnije bit će samo njegova ova zemlja koju mu je sam Bog dao!* (III/8). Politička akcentuacija iznijeta je otvoreno, ali bez jačih uporišta u dramaturškoj konstrukciji. U jeku moderne, ovo djelo još uvijek trpi od poznatih slabosti hrvatske povijesne drame 19. stoljeća i po svim joj obilježjima nedvosmisleno pripada.

Usprkos velikom scenskom uspjehu Kumičićeve drame, ubrzo se pokazalo kako niz njegovih scenskih slika koje tek ilustriraju, ali ne dramaliziraju bitna pitanja odnosa između bečkoga dvora i hrvatskih velikaša, neće izdržati ozbiljniju dramaturšku provjeru. Bilo je vrijeme za novu dramu iz okružja ove teme.

Kada se padom Austro-Ugarske promijenila politička situacija u zemlji i kada je s povijesne pozornice nestalo protivnika negdašnjim *uromicima*, tema njihove borbe za samostalnost Hrvatske niti u novoj državi, kraljevini SHS, nije bila ništa manje aktualna. Pogotovu što se približavala (1921.) 250. obljetnica povijesnoga događaja. Hrvatska vlada (povjerenstvo za prosvjetu i vjere) raspisala je natječaj! *39 zanoisvorno djelo jugoslavenskoga književnika koje ima ispuniti cijelo veče i koje će se prvi put izvesti u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu 30. travnja 1921.* To više što je, kako se dalje veli, *nestalo cenzure i ovaj se događaj može obraditi posve slobodno. Djelo mora imati dramski oblik, a mora biti posvećeno slavljenju Zrinskoga ili Frankopana ili obojice ovih narodnih mučenika. Autoru inače pristaje potpuna sloboda natječajne radnje.*

No, kako doznajemo iz onodobnoga tiska, natječaj je ostao bez pravih rezultata. Pristigla su samo dva djela: jedno početničko kome se ne navodi autor i koje je porota jednoglasno odbila, dok je druga drama potekla iz pera poznatoga dramatičara Milana Ogrizovića. Zagrebačko novinstvo, međutim, u tadanjim političkim konstelacijama očito nesklono žestokom pravašu, tvrdilo je kako je natječajno djelo tek jednočinka i susljedno tome ne udovoljava zadanim uvjetima, budući da ne ispunjava *trajanje čitave kazališne večeri*. Kasnije se, međutim, pokazalo da je Ogrizović ipak napisao tročinu dramu, no kako niti on, a niti ravnatelj drame Josip Bach nisu bili zadovoljni prvim činovima, Ogrizović je na natječaj poslao samo treći, posljednji. Porota pak nije mogla dodijeliti nagradu jer formalni uvjeti natječaja nisu bili zadovoljeni. No, treći je čin drame pod naslovom *U Bečkom Novom Mjestu - epilog zrinsko-frankopanskoj tragediji* ipak prikazan 29. IV. 1921. u režiji Branka Gavelle.

39 Slavko Batušić, nav. dj. u bilj. 37, str. 36-37.

Odjeci u kritici bijahu većinom loši, a Ogrizoviću se čak spočitavalo što je austrijskoga cara Leopolda učinio u jednom trenutku i čovjekom moralnih dilema⁴⁰ (navlastito u prizoru kada se dvoumi oko potpisivanja smrtne osude). Protiv takvih je stavova autor energično polemizirao sa svojim recenzentima, nastojeći pobiti njihove tvrdnje kako je bio politički tendenciozan, ne uzdižući dovoljno tragičnu sudbinu Zrinskoga i Frankopana.⁴¹ Nakon praizvedbe ova je drama u to vrijeme izvedena samo još jednom (i to kao dačka predstava), a potom je skinuta s repertoara.⁴² Zanimljivo je, međutim, da ju je 1928, kao ravnatelj beogradske drame, Gavella postavio u Narodnom pozorištu⁴³ a u novije je vrijeme sa znatnim uspjehom u zemlji i inozemstvu izvodi zagrebačka glumačka družina "Histrion".⁴⁴

Godine 1921. kritika je pisala isključivo o tekstu predstave, ne poznavajući, dakako, prethodnih činova. Ogrizović je ubrzo i tiskom izdao samo posljednji čin (Zagreb, 1921), no danas možemo suditi o čitavoj drami, budući raspoložemo integralnim tekstom iz autorove ostavštine.⁴⁵ Naslov Ogrizovićeve tročinke je *Slom urotnika*. Temeljna zamjerka koju možemo uputiti djelu jest prevelika autorova želja da u tri čina (Beč, pred Božić 1669; Čakovec, 13. IV. 1670; Bečko Novo Mjesto, travanj 1671.) iznese kroz dijaloge protagonista što više povijesnih podataka i činjenica koje su mu bile dostupne nakon novih istraživanja hrvatskih i stranih znanstvenika. Naime uz prethodna vrela, Ogrizović je sada raspolagao čuvenim matičnim zbornikom *Posljednji Zrinski i Frankopani* (Zagreb 1908.) s temeljnim raspravama Ferde Šišića, Velimira Deželića, Rudolfa Horvata i Kerubina Šegvića, a mogao je poznavati i opsežnu studiju L. M. Lukjanenka *Političeskaja i literaturnaja djelatelnost bratjev Zrinskih i France Frankopana* (Kijev 1911). Novi podaci o političkoj djelatnosti hrvatskih knezova i uloga visokih dužnosnika bečkoga dvora u konstrukciji pravne podloge zatiranju svih hrvatskih državnopravnih namisli te perfidna igra u koju Zrinski i Frankopan bivaju uvučeni, rezultati su povijesnih spoznaja koje Ogrizović, za razliku od prethodnika Kumičića koji još ne poznaje tako obilnu građu, nastoji što iscrpnije uvrstiti u dramu. Stoga ona pati od pretjerane "citatnosti" historijskih vrela. Početak se čini dobrim jer prikazuje visoke dvorske činovnike (Knez Lobkowitz, grof Montecuccoli, kasniji suci i tužitelji Abele i Hocher) u trenutku kada počinju plesti mrežu oko hrvatskih velikaša. Iz te ekspozicije postaje jasno da im oni ni u kom slučaju ne mogu umaći i da su već unaprijed osuđeni na smrt. Početak je, ako je usporedba dopuštena, sličan nekim Euripidovim tragedijama, primjerice *Hipolitu*, jer tamo su bogovi osudili Tezejeva sina i prije no što je zbivanje drame započelo, a on, ne sluteći ništa, ulazi u dramu *ovjenčan i obilježen smrću*. Taj zanimljivi uzmah koji je mogao

40 Posebice se u svojim invektivama isticao Stjepan Parmačević u "Riječi".

41 Ogrizović je odgovorio u "Jutarnjem listu" od 3.V.1921. ogrativši se od Parmačevićevih podmetanja.

42 Usp. *Repertoar*, dj. nav. u bilj. 13, str. 126.

43 Usp. *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu*, dj. nav. u bilj. 18, str. 23

44 Premijera je održana 14. prosinca 1991. u Beču. U prigodnoj publikaciji uz predstavu nakon popisa osoba čitamo slijedeće: *Radnja se događa u sudnici Bečkog Novog Mjesta 1671. kao prolog brojnim povijesno-političkim procesima hrvatskom pitanju zaključno s 1991.*

45 Ostavština se nalazi u Zavodu za književnost i teatrologiju HAZU u Zagrebu. Tekst nije autorov autograf već prijepis koji je očito predan na natječaj. Uz prijepis se nalazi nekoliko listića Ogrizovićeva autografa s natuknicama za pojedine prizore i povijesnim podacima. Kao autor Ogrizović nije naveden na naslovnom listu, već se uz riječi *napisao* nalazi njegova uobičajena šifra *** kojom je inače potpisivao i svoje kazališne kritike. Prijepisu drama nedostaje treći čin koji je, očito, budući prikazivan, ostao u kazališnoj upravi radi daljega umnožavanja.

dovesti do prave tragedije, ubrzo se, međutim, izgubio pod teretom faktografije, što je dramu ne samo u daljnjim prizorima I. čina, već naročito u njezinu nastavku, učinilo posve nezanimljivom. Redaju se činjenice raspoređene u dijaloge, no prave dramske napetosti nema sve do finala, ponajboljega dijela drame. Tijekom sudskoga ispitivanja, a prije donošenja konačne odluke, Leopold se nalazi u ljudskoj i moralnoj dvoumici, ali na kraju popušta diktatu Dvora i lomi štap nad hrvatskim knezovima koji visoko uzdignute čela odlaze pred krvnika.

Drama nema mnogo nacionalno-patetičnih prizvuka, nije deklarativno hrvatska kao Kumičićeva, ali u nastupima Zrinskoga i Frankopana odražava snažan patriotski naboj. No, zamjetljiva su i mjesta koja korespondiraju i s nekim novim političkim konstelacijama u SHS-državi. Tako Katarina Zrinska u II/2, izjavljuje: *Svi smo mi jedan narod - od Adrianskoga mora do Soluna*, što bi, primjerice, u Kumičićevoj drami bilo nemoguće. No pravaš Ogrizović koji se u novim političkim prilikama morao ponešto i pritajiti, pokušao je ovom očitom aluzijom na tadanji službeni politički unitarizam sordinirati još uvijek jaku nacionalnu sastavnicu svoje drame, koja u cjelokupnom njegovom dramskom stvaralaštvu ne predstavlja posebnu vrednotu.

Ubrzo nakon Ogrizovića, *urotničke* se teme prihvatio Tito Strozzi. Njegova drama *Zrinski - tragedija Hrvata u 9 slika* izvedena je u Zagrebu 30. travnja 1924.⁴⁶ Do toga trenutka Strozzi se već dva puta predstavio kao dramatičar: u *Alanku* (1919.) i *Istočnom grijehu* (1922.) prepoznatljiv je u dramaturškom i stilskom pogledu njegov priklon postekspresionističkim značajkama, što će biti vidljivo i u slijedećem dramskom djelu *Ecce homo* (1925.). Strozzi *Zrinski* početak je njegove povijesne trilogije (čine je još *Gaj* iz 1936. i *Tomislav* iz 1944.), a prema općem sudu kritike najbolje je od dvadesetak autorovih dramskih djela.⁴⁷

Strozzi u *Zrinskom* ne teži preciznoj scenskoj reprodukciji faktografije, već kao vrsni kazališni znalac (ne zaboravimo da je u vrijeme nastanka djela bio već afirmirani glumac i najavljiavao prve redateljske uspjehe), obilje povijesne građe nastoji što rafiniranije uklopiti u svoju viziju historije. Time postiže ne samo mogućnost za posebno građenje dramskoga zapleta koji - neodvisan od citiranja vrela - dosiže zamjernu razinu dramaturške autonomije, već u okviru dobro poznatoga žanra - povijesne drame, uspijeva pronaći stilska sredstva kojima posve nešablonski i bez uzora prethodnih matrica, ostvaruje jasnu prepoznatljivost.

To se prvenstveno očituje otklonom od strogoga kronologijskog nizanja događaja na što smo bili naviknuti kod prethodnih autora ove teme, kao i uvođenjem nepovijesnih osoba u zbivanja, pri čemu je korišćenje ekspresionističkih scenskih sredstava jasno uočljivo. Drama započinje uvodom Historičara, lica koje će se javljati kroz čitavu Strozzi *Hrvatsku trilogiju*. On, prema autorovim riječima, *pokušava objasniti i opravdati težnje i djela glavnih lica, reprezentanata našega naroda, s historijskog gledišta*. U *Zrinskom* je to bečki profesor povijesti koji tvrdi kako tragika hrvatskoga bana *ne leži toliko u njemu koliko u njegovoj okolini*. Blijesak čudnog pojma narod zario se u njegovu dušu sasvim preuranjeno za kakvog klanja s Turcima. I nije ga

46 Usp. Slavko Batušić, dj. nav. u bilj. 37, str. 39.

47 Usp. *Repertoar*, dj. nav. u bilj. 13, knj. II, str. 86. I suvremena književna kritika smatra *Zrinskoga* ponajboljom Strozzi *dramom*. Ona ga predstavlja i u knj. 106. PSHK, Zagreb 1965, koju je uredio Dubravko Jelčić. Prema uredničkoj napomeni, str. 69, za ovo je izdanje Strozzi *priređio konačnu verziju svojega djela*.

napuštao do smrti. On ga je i upropastio. S razloga što vrijeme još nije bilo zrelo da bi izazvao jeku u ljudima oko sebe. Ideja nacionalizma koju su tek kasniji vijekovi doveli do djelotvornog života, ostala je u njemu osamljena, bez podrške. Uz to mu oštro crtane distance klase i ukorijenjena tradicija feudalizma još nisu dopustile da postane vođa naroda. Da se osloni na mase koje bi ga podržavala. I samotnome je bio neminovan jedini put. U propast.

Komentator nastoji, gotovo brechtijanski, stvoriti upitni odmak između gledališta i zbivanja na pozornici, što je posebno naglašeno u ekspresionističkom finalu drame kada se na stratištu Bečkoga Novog Mjesta susreću Suluda djevojka, Pjesnik i Historičar. Oni ne samo što komentiraju egzekuciju Zrinskoga i Frankopana, već vizionarski proriču ostvarenje ideje za koju su pali hrvatski knezovi. Dok Pjesnik fatalistički tvrdi kako se upravo zbila *smrt ideje*, Historičar mu replicira prosvjedujući *da ideje ne umiru prije no što su živjele punim životom. Nikada. A najmanje ideja slobode*, dok Suluda djevojka zaključuje: *Jadni rebeli! Kako mi vas je žao... kako žao... Ali ne! Ne! Ne treba vas žaliti! Niste vi umrli! Vaš će spomen ostati vječan!... Navik on živi ki zgine pošteno!*

Između svojevrsnoga prologa i spomenutoga epiloga, Strozzi gradi dramski zaplet na crti osamljenosti Zrinskoga u svim presudnim trenucima. Taj postupak kulminira u trećem prizoru, duhovitoj salonskoj groteski (također ne bez ekspresionističkih akcenata), kada se u odaji francuskoga poslanika u Beču Gremonvillea nalaze Frankopan, car, pariška kokota Marion i kamo konačno vehementno upada Zrinski koji buntovnim vibratom prekida pomalo frivolnu atmosferu. U temperamentnom nastupu Zrinski moli francuskoga poklisara neka uvjeri svoga kralja kako ne valja napustiti Hrvatsku i njezinu pravednu borbu, te konačno brizne u plač. Napirlitani Gremonville koji se sprema na dvor kako bi aranžirao sutrašnji pokladni ples, ironično komentira postupak hrvatskoga bana: *Mon Dieu, ti Hrvati. Čudno pleme. Tako snažne mišice, - a plaču.*

Možda se iz detalja ovoga izvrsno napisanoga prizora (u kome Strozzi jevea teatarska vještina i okretnost dolaze do punoga izražaja), može zamijetiti veliki dramaturški obrat prema dosadašnjim *urotničkim* dramama. Strozzi je svoj diskurs oslobodio prijašnje patetike, Zrinskoga učinio zanimljivom ličnošću i čovjekom običnih ljudskih mana i slabosti koji u finalu drame čak i razmišlja o strahu. Ove odlike djela prihvatila je i kazališna praksa, pa je Strozzi jeva drama jedina iz ovoga tematskog okružja koje je u hrvatskom glumištu doživjela višestruka uprizorenja.

U našoj književnoj i kazališnoj povijesti gotovo je posve nepoznata ostala drama *Na Ozlju* Aleksandra Freudenreicha. Posljednji odvjetak čuvene kazališne loze, arhitekt, ali i utemeljitelj Matice hrvatskih kazališnih dobrovoljaca za koju je napisao i scenski priredio niz dramoleta, taj je zaslužni popularizator kazališta u najširim slojevima hrvatskoga puka sročio jednočinku s podnaslovom *epizoda iz zrinsko-frankopanske propasti u jednom činu*. Tiskana je u Zagrebu bez oznake godine (jamačno 1928.), praižvedena u Zagrebu 30. travnja 1927. u amaterskoj izvedbi, a kasnije je izvedena i na ozaljskoj gradini. Djelce je pisano bez posebnih literarnih ambicija, o čemu svjedoči i autorova napomena: *na malim pozornicama često je nemoguće iznijeti historijske ličnosti uvjerljivo, vjerno i dostojno. Nedostaju za ovakove figure često puta ni maske, ni kostimi, a ni glumci. To me je ponukalo da iznesem tragediju u takovom*

obliku, da ove najmarkantnije ličnosti ni ne dolaze na pozornicu, već da se sve dogade izvan njih, prem su oni nosioci cijele radnje.

Dosljedan takvoj, posve utilitarnoj odluci - jer pisao je isključivo za amaterske družine - Freudreich je zbivanje svoje aktovke smjestio na Ozalj u početak svibnja 1671. Kaštel je pod njemačkom vojničkom okupacijom, imovina Zrinskih opljačkana, ali se preostali Hrvati nadaju u povratak banov iz Beča. Kite se ulazne dveri kad stiže fatalna vijest o tragediji. Nakon brojnih patetičnih replika koje diraju elementarne nacionalne osjećaje - *Hrvati su složni tek kad ih snade nesreća ili gamad se ugnijezdila u čitavoj Hrvatskoj* - replika koje 1927. u burno političko doba imaju, dakako, posebne konotacije, slijedi zaključna rečenica drame koja uoči šestosiječanjske diktature zvuči kao prava nacionalna deklaracija: *kosti mučenika Zrinskih i Frankopana bit će relikvijom slobode Hrvata... Hrvati žele da vide Hrvatsku sretnu i slobodnu! Neka znadu silnici da silom ne mogu iščupati iz naših srdaca želju za slobodom! Makar odvalili na tisuće glava, makar napunili sve tamnice i kule hrvatskim mučenicima, živu želju za slobodom neće moći ugušiti!*

Scenska recepcija Freudreichove drame nedostatno je poznata, budući da repertoar amaterskih družina još nije sustavno obrađen, no čini se da je, osobito o 30. travnju, rado i često izvodena. Njezina književna i dramaturška vrijednost više je no skromna i u našem tematskom nizu ne zauzima, osim statističke jedinice, nikakvo posebno mjesto.

U poratnom vremenu, nakon 1945, gotovo se posve neočekivano javlja drama Nikole Šopa *Vječni preludij* (1965.), također jedna iz *urotničkoga* niza. Prema sudu Zvonimira Mrkonjića u pogovoru Šopove knjige drama *Kroz vrevu stećaka* (Sarajevo 1987.), *ona sigurno znači imaginativni vrhunac Šopove dramaturgije*. Riječ je o djelu koje bi zbog svoje specifične polifonosti gdje se niz osoba i glasova pretapa kroz različite vremenske i prostorne planove, zahtijevalo od pozornice iznimne inscena-torske napore, pa je, za sada, doživjelo tek radiofonsku izvedbu (Zagreb 1971.).

Šop dramatizira predsmrtnu ispovijed bana Petra, egzekuciju kojoj su nazočne različite krabulje i završava vizionarskim govorom kapucina-ispovjednika. Na prizorištu se u trenutku banova pogubljenja među zakrabuljenim spodobama nalaze i car Leopold, i francuski poklisar Gremonville i general Montecuccolli, gomila proste svjetine, no, i naši Gradišćanci. Svi su oni uskovitlani u groteskni danse-macabre koji raznim glasovima i raspoloženjima okružuje mjesto gdje krvnik-mesar rubi glavu hrvatskom velmoži.

Drama je zanimljiva i iznimna iz više razloga. Za razliku od drugih *urotničkih*, u povijesnom je smislu daleko od svake dokumentarnosti. Jednostavni je kondenzat posljednjih Petrovih trenutaka, bez spominjanja Frana Krste, velikih historijskih zbivanja i drugoga faktografskoga aparata koji je sva prethodna djela ove teme znatno opterećivao. Najvrednijim se doima Šopova postekspresionistička groteska furioznoga nastupa zakrabuljenih spodoba koje simboliziraju prošlost, sadašnjost i budućnost hrvatskoga usuda, djelujući kao pijano kolo na pozadini nama nesklone povijesti. Grotesknost ovoga zgusnutog prizora potencira i Šopov pjesnički jezik koji uz visoko poetsku razinu proročanski - vizionarskih uzleta, sadrži i drugu, makaronsku, pučku dimenziju sličnu ugođaju stihova medievalnih vaganata. Tu se hrvatski miješa s književnim i iskvašenim njemačkim, elementima francuskoga, latinskoga i gradišćansko-hrvatskoga, što tim dijelovima drame daje posebno zanimljivu boju.

No, i uz spomenutu grotesknost prizora - krabulje plaćaju visoke cijene ulaznica za pristup stratištu, i uz posve neobično fokusiranje posljednjega banova životnoga trenu kakvo nismo i nećemo naći u dramama ove tematske intonacije, najimpresivniji je dio ove freske završni govor Kapucina koji nakon ekzekucije, u nekom vremenu punom katastrofičnih posljedica za Hrvatsku i njezin narod, vizionarski promatra njegovu sudbinu. Kapucin je, osim bana Petra, kasnije ispovijedaio mnoge ugledne nazočnike i očevice tragedije, koji su *iz vjekova u vjekove i kraljevi i carevi svi ostajali neizmijenjeni*. U završnim, nadasve potresnim Šopovim stihovima, Kapucin koji pričešćuje sve one koji su se kod njega ispovijedili i na neki način priznali krivicu za umorstvo hrvatskih pravednih zahtjeva, vidi u hostiji, Kristovu tijelu, kao u svojevrsnom zrcalu dio hrvatske katastrofe:

*I opet sam išao sve dalje
sve redom od usne do usne,
od zijeva do zijeva
i spuštao tebe, hostijo Isukrste,
u mnogo carske i kraljevske ralje.
I u svime vidjeh
krvavi komad rastrgane Hrvatske.*

Među drugim Šopovim povijesnim dramama, *Vječni preludij* zauzima naročito mjesto. Poglavitito zbog iznimne dramaturške vrsnoće i postupka koji se u to vrijeme u nacionalnoj drami nije više rabio: vraćanje nekim elementima ekspresionizma nije u tom trenutku značio nikakav korak unazad, već, čini se, do sada nedovoljno dobro uočenu kvalitetu koja je upravo modernošću, a naročito na planu prožimanja različitih vremenskih i prostornih razina zbivanja, donijela zanimljivu crtu u hrvatsku dramu šezdesetih godina. Na žalost nedostatno cijenjenu i ocijenjenu.

I opet jednom u politički iznimno burnom vremenu, godine 1971, nastaje nova zrinsko-frankopanska drama. Pod naslovom *Navik on živi ki zgine pošteno* piše je Ivan Raos.⁴⁸ Djelo je uprizorilo Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu o 300. obljetnici urote, a prva predstava održana je 26. lipnja 1971. u Ozlju. Usprkos prigodnoj temi i tadanjoj političkoj situaciji u Hrvatskoj gdje je "proljeće" trajalo sve do početka prosinca, tj. sjednice u Karadorđevu, drama je imala mlaku recepciju, odigrana je trinaest puta, a onda sredinom prosinca 1971, ne samo zbog prosječne književne i izvedbene razine, nestala s repertoara.⁴⁹ Raos je, naime, svršetkom 1971. bio već žestoko proskribirani pisac!

Djelo nosi podnaslov *ljetopis tjeskobe u pet slika*. Pisac se, premda ne navodi iscrpnijih podataka, obilato služio poznatom povijesnom gradom, posebice u prizorima kada dvorski dužnosnici Lobkowitz i Montecuccoli raspravljaju o krivici dvojice *urotnika*, a dakako i u sceni suđenja. Raos locira dramu u Čakovec, Beč i Bečko Novo Mjesto, i to u trenutke kada knezovi odlaze na razgovor caru u Beč. Tada počinje

⁴⁸ Drama je objelodanjena u "Kolu", br. 4, str. 273-336, Zagreb 1971. Redateljska knjiga Petra Šarčevića s integralnim tekstom djela kao i njegovim inscenatorskim zahvatima (opaske, kraćenja, primjedbe) kao i dnevnikom pokusa pohranjena je u Zavodu za književnost i teatrologiju HAZU u Zagrebu, inv. br. HNK 2786.

⁴⁹ Usp. *Repertoar*, dj. nav. u bilj. 13, knj. I, str. 177.

nezaustavljiv njihov pad kome se nitko i ništa ne može suprotstaviti. No, Raos pronalazi zanimljivu i spretnu dramaturšku mogućnost osvježnja već poznatih i *déjà vu* situacija, koje se kroz *urotničke* drame provlače još od Kumičića. Nakon prizora sudnice (III. slika), Zrinski u samici (IV. slika), sav u svojevrsnoj vrućici uzrokovanoj prethodnim zbivanjima i vlastitim buntovnim značajem, počinje raspravljati ne samo sa suprugom Katarinom i šurjakom Franom Krstom - koji izranjaju iz njegovih uzburkanih misli - već i s brojnim tužiteljima, a tu se, kao i u ostalim dramama ove teme, pojavljuju neizbježivi Hoher i Abele. Slijedi, potom, najzanimljiviji dio drame. Od optuženih, Zrinski, Fran Krsto i Katarina pretvaraju se u tužitelje, a tamnica u novu sudnicu gdje hrvatski velikaši izriču teške riječi na račun austrijskoga dvora. One su posve u skladu sa časovitim političkim prilikama u Hrvatskoj 1971, kada se vrlo glasno postavljalo pitanje ne samo o ekonomskoj, već i o mogućim oblicima političke samostalnosti unutar, ali ponekad i izvan granica tadanje države. Raos kroz riječi Zrinskoga apostrofira i tada često postavljanje zahtjeva za *čistim računima* prema središnjoj beogradskoj blagajni (hrvatski ban govori kao tužitelj o pljački nacionalnoga imetka), a svjestan kako se 1971. zasigurno neće riješiti hrvatsko pitanje do kraja, na kraju prizora, kada se tlapnje u tamnici iznova pretvaraju u krutu zbilju, kaže: *ništa tako ne čuva i ne snaži jedan narod kao nada... jer nada u slobodu jača je i od same slobode*. U posljednjoj slici na stratištu, Raos je čvrsto vezan uz poznate dokumente, nacionalno je patetičan i završava općim mjestom kako se *krv pjesnika nikada ne suši*.

U sveukupnom pogledu na zanimljiv i za hrvatsku dramatiku u mnogo čemu smjerodatan raniji Raosov opus, ova povijesna drama ne predstavlja posebnu vrednotu, a u poznatu nizu *urotničke* tematike ostaje ipak prigodnicom u kojoj je, kao i u nekim ranijim primjerima, tema prešla u one autorske obzore koji su preko nje na odveć vidljiv i prepoznatljiv način nastojali polemizirati sa časovitim političkom zbiljom u Hrvatskoj.

Budući da se pokazalo kako zrinsko-frankopanske drame nastaju u hrvatskoj književnosti u gotovo pravilnom ciklusu od petnaestak godina, i to upravo u trenucima presudnih političkih prilika kada su autori ili na njih odgovarali ili pak upozoravali nekim od odsječaka *urote*, novu dramu iz ovoga tematskog kruga nije trebalo čekati pretjerano dugo. Tada posve mladi, i dramatičar još uvijek na putu afirmacije, Miro Gavran (1961.), tiskao je u svojoj prvoj knjizi drama *Zatočenici* (Zagreb 1984.) i jednočinku pod naslovom *Urotnici, koja se događa 29. travnja 1671. godine, oko jedanaest sati noću u Bečkom Novom Mjestu, u tamnici u kojoj Fran Krsto Frankopan i Petar Zrinski čekaju svoju posljednju zoru*. Za razliku od brojnih prethodnika, Gavran se gotovo i ne služi povijesnim vrelima, a historijski događaji javljaju se u dijalogu dvojice knezova tek kao daleka, maglovita i ne baš presudno bitna zbivanja. Gavran piše dramu⁵⁰ u gluho doba hrvatske stvarnosti, u trenucima jake represije svega nacionalnoga i u vremenu kada mu književni naraštaj (knjigu objavljuje Quorum) uglavnom ne vidi mnogo svjetla na obzoru. Njegovi su junaci buntovnici bez posebnih nacionalnih obilježja, spremni umrijeti za ideju, uzdignuti do razine univerzalnih pravednika i stoga patnika koji su u tmicu vlastite sredine pokušali unijeti malo svjetla, ali su upravo zbog toga morali platiti glavom. Zato Frankopan govori upravo

50 Praizvedba *Urotnika* u zagrebačkom Teatru &TD bila je 25.III.1985.

sa stajališta nepokolebivosti zatočenika visoko moralnih i etičkih ideala: *Svakako - da spalimo svoju urotničku zastavu, pa poljubimo carevu ruku, i da se javno pokajemo - besmislica, u pravu si, time bi nas još jednom potčinili sebi i ponizili, a mi smo, mi smo jaki, i odmah smo im rekli ne - mada su oni rekli da će nas i sutra u zoru opet pitati. Mi ćemo ostati kod toga ne, jer smo dovoljno jaki da svima kažemo ne. Ti si, Petre, uvijek govorio da si jači od svih, jer smo spremni umrijeti zbog jedne riječi, i zaista ćemo umrijeti zbog jedne riječi, zbog jednog ne, jer mi smo jaki!*

Uz ovaj motiv, Gavran uvodi i jedan posve ahistorijski, ili bar onakav koji ne spominju niti povijesna vrela niti predaja. U finalu drame mladi Frankopan spočitava Zrinskome častohleplje, tvrdeći da do katastrofe ne bi došlo da mu šurjak nije htio postati vladarem. Zrinski odlučno odbija takve insinuacije, obećavajući pjesniku koji voli život da će zatražiti od cara pomilovanje *pljunuti sebi u usta da bi ti živio*, ali pod uvjetom da ga Frankopan nakon toga ubije. U tim posljednjim replikama Gavran se služi didaskalijama kakve poznajemo iz nekih Ionescovih drama (*šutnja, izuzetno duga šutnja*), sugerirajući neomeđeni protok dramskoga vremena. Na kraju, prije no što sat otkuca četiri puta najavljujući jutro, Frankopan smireno polazi u smrt spoznavši da je *život za one koji ne traže mnogo od života*. Završetak, dakle, u svojevrsnoj egzistencijalističkoj intonaciji. Posve suprotno od dosadašnjih *urotničkih* drama hrvatske književnosti, kao što je i gotovo neuobičajeno da je drama nastala izvan posebnih okolnosti (obljetničke prigode, natječaji i sl.), čime su mnoge zrinsko-frankopanske drame do sada bile vidljivo opterećene. Kao što je razvidno kako je Strozziievo djelo iz 1924. posve oslobođeno tradicijskih naglasaka i stoga u nizu Kumičić - Ogrizović djeluje upravo nepatvorenošću i svojevrsnom svježinom, tako i Gavran, unatoč svjesnom redukcionizmu tematskoga materijala i potcrtanom odbacivanju svih doslovnih pozivanja na historijska zbivanja, uspijeva ostvariti tragediju osobnosti izgubljenih ideala kojih projekcija, međutim, posjeduje protežnu snagu do suvremenosti. I to ne patetičnošću deklarativne poruke, već smisljenošću žrtve.

4. DRAME O POSLJEDICAMA UROTE

Posebni segment zrinsko-frankopanskih drama čine one koje tematiziraju posljedice urote, dakle one koje kao protagoniste ističu Petrovu suprugu Katarinu, Frankopanovu sestru, i banova sina Ivana. Oboje su, kako znamo, tragično skončali u austrijskom sužanjstvu, pa je i ova povijesna činjenica bila jednim od bitnih poticaja genezi ove lateralne tematizacije inače bogatijega i u književno-kazališnom pogledu uspješnijega *urotničkog* dramskoga kompleksa. U njemu su se, doduše, povremeno, no samo kao uzgredne dramatis personae javljali i Katarina i njezin sin Ivan, pa je njihovo stavljanje u središte zbivanja u ovih nekoliko drama još više proširilo nazočnost Zrinskih i Frankopana na hrvatskoj pozornici.

Kao i prethodne, i drame o Ivanu i Katarini ne mogu zanijekati snažni politički naboj pa i one jasno pokazuju - bez obzira na vrijeme nastanka (a ono se mjeri čitavim stoljećem!), kako im se i u tematskoj strukturi i u naglašenoj želji za korespondencijom s političkom aktualnošću mogu vrlo jasno otčitati historijske prilike vremena u kojem su nastajale. Riječ je ili o razdoblju Khuenove represije (Higin Dragošić i Ante Tresić Pavičić) ili o najnovijim ratnim zbivanjima u suvremenoj Hrvatskoj (Vladimir Stojsavljević). Pritom valja naglasiti kako drame iz prve skupine, bez obzira na vrijeme nastanka (a ono se proteže od 1893. do 1921.) iskazuju tradicijska obilježja

hrvatske povijesne drame 19. stoljeća, bitnoga podžanra u genološkoj slici nacionalne dramatike do razdoblja moderne.

Spomenuto je već da je prvu zrinško-frankopansku temu hrvatske drame (Dežmanove fragmente tek smo nedavno otkrili) artikulirao Higin Dragošić (1845-1926), i tu upravo u njezinu lateralnom segmentu. U jeku najžešćega Khuenova terora, on je kao politički prebjeg iz nekoliko stranaka - a tada već osvjedočeni pravaš, kao odani Frankov čovjek objavio 1893. tragediju *Posljednji Zrinjski*. Djelo je ubrzo, nakon što su iz njega uklonjena brojna protuaustrijska mjesta što su smetala cenzuri, izvedeno 1894. na zagrebačkoj pozornici, gdje se, bez obzira na kasnije *urotničke* drame, zadržalo gotovo trideset godina, doživjevši brojne izvedbe u nekoliko redateljskih i glumačkih interpretacija. Ubrzo nakon zagrebačke praizvedbe preuzele su ga i brojne putujuće trupe kao i amaterske družine, pa je sve do 1945. ova tragedija o posljednjim danima Petrova sina Ivana, zvanoga Gnade, bila jednim od najpopularnijih i najviše izvođenih scenskih djela na hrvatskim pokrajinskim pozornicama.

Gdje valja tražiti uzroke toj iznimnoj recepciji Dragošićeve tragedije? Ponajprije, čini se, u izboru tematskoga odsječka poznate povijesne podloge. Birajući motiv iz zrinško-frankopanskoga *urotničkog* kompleksa, Dragošić je svjestan kako samo tematizacijom Ivanove sudbine može privući pozornost javnosti, budući da 1893. Kumičić već objavljuje u nastavcima svoj kasnije tako slavni roman. Pisac koji će se i u kasnijim djelima pokazati vrlo slobodnim u interpretacijama povijesnih vrela, bira za središnju dramsku ličnost Petrova sina, jer time ne samo što otvara lateralni i manje poznati segment urote, već upravo u tom povijesno slabo ispitanom okružju može slobodno fabulirati u svom patetičnom neoromantičkom stilu.

Dragošićeva drama prava je *komedija mača i plašta*, jer teško je pretpostaviti bizarniji, pa i nevjerojatniji okvir dramskom zbivanju od onoga u kojem je, prema autorovoj viziji, svoje posljednje dane proživio sin Petra Zrinskoga. Zatočenik u kući očeva krvnika pod mačem na kojem se vide mrlje roditeljske krvi, zaljubljen u djevojku koja misli da je germanskoga podrijetla a ispostavlja se, naravno, da je najčistija Hrvatica, noćni sastanak s tajnim izaslanikom iz domovine, šaka rodne zemlje u vrećici na grudima, uhode, prokletstva, prsten koji otvara sva vrata, zlokobni krikovi gavranova, otrov i naposljetku još jedna nepovijesna činjenica - susret umirućega sina i slijepe, polulude majke Katarine u tamnici - pravi je arsenal kazališnih efekata kakve poznajemo i iz francuskih oponašatelja Victora Hugoa i, naročito, iz specifičnoga njemačkog dramskoga žanra nazvanoga Schauerstück. Kod Dragošića se brojni i neočekivani dramski obrati temelje na pokušaju uspostavljanja ravnoteže između kazališno-zahvalnih, sentimentalnih naglasaka i vrlo jeftinoga domoljublja, a uvjerljivije oblikovanje značajeva posve je izostalo. Rečenica mu je mrtva, dijalog neuvjerljiv, likovi nepsihološki motivirani. Dramatska se napetost postiže banalnim nizanjem tobožnjih konfliktnih situacija, a didaskalije (*mahnito ga pogledavši, kao gromom ošinit, klekne do nje i nagne uho nad njezine grudi*) govore kakvu je scensku sliku očekivao Dragošić na pozornici.

Drama je prožeta sentimentalno-patetičnim domoljubljem trivijalne intonacije, o čemu svjedoči tek jedan primjer. Ivan u razgovoru s Bukovačkim, koji u Austriju dolazi prerušen u hodočasnika izgovara i ove riječi: *Iz Hrvatske si došao, a sjetio se nisi kako ljuto, ljuto mori čežnja za dalekom rođenom zemljom. Koliko li puta tu uz cestu ne legoh u zasjedu s ludom mišlju: proći će putnik koji dolazi iz Hrvatske, pa bijesan onda*

da se oborim na njega i da mu s nogu izujem obuću i poljubim onaj možda još zadnji prašak hrvatske zemlje! (III/3).

U drugoj svojoj zrinško-frankopanskoj drami, također iz lateralnoga segmenta poznate teme, Dragošić se bavi Katarinom. No, *Posljednji dani Katarine Zrinjske* (Zagreb s.a., jamačno 1921.) još je slabija drama od prethodne. U njoj se na neuvjerljiv te izrazito sentimentalna način pripovijeda o ljubavi zatočene Petrove supruge i austrijskoga plemića pod čijom se pažnjom nalazila u sužanjstvu, čime je Dragošićev ahistorički pristup temi potenciran do maksimuma. Nepoznat nam je tekst njegove jednočinke *Zakletva u Ozalj-gradu* koja jamačno također pripada ovoj temi, a nije dovršio dramu *Habsburška nevjera* u kojoj se, kao i u romanu *K suncu Zrinjski* (jednako tako nedovršenom) bavi temom urote i sudbinama njezinih sudionika.

Iznimna recepcija Dragošićeva *Posljednjega Zrinjskog* na pokrajinskim amaterskim pozornicama (a i među hrvatskim iseljeništvom u obim Amerikama!), potiče, međutim, zanimljiva pitanja. Valja, naime, znati da je ova drama za mnoge slabo obrazovane gledatelje bila rijetkim njihovim susretom s kazalištem, a tužni pogled Ivana Gnade prema dalekoj Hrvatskoj i *nebotičnim njezinim planinama* katalizatorski je djelovao na identifikaciju publike s brojnim nacionalnim problemima zbog kojih je običan puk, nerijetko politički frustriran, s ovakvih predstava odlazio zakratko katarktički smiren. Premda je ozbiljna kazališna kritika - spominjemo tek Stjepana Miletića ili Milivoja Dežmana, o Dragošićevoj drami pisala gotovo nemilosrdno negativno, ona je, kao i autorovi povijesni romani *Kroz more jada* i *Crna kraljica* imala brojnu i zahvalnu publiku. Postala je pučkom tragedijom, jedinom koju je hrvatska drama 19. stoljeća i stvorila.

Pjesnik izrazitih klasicističkih suzvučja, Ante Tresić Pavičić javio se kao dramatičar u osvit moderne nacionalnopovijesnim temama. Počeo je pod snažnim utjecajem Franje Markovića, od koga je preuzeo jedanaesterac za svoj dramski stih, dovevši ga već u prvoj drami napisanoj *po Markovićevoj osnovi - Ljutovidu Posavskom* (1894.) do zavidne izražajne razine koja je po mnogim obilježjima nadmašila artificijelnost uzora.

U slijedećim djelima što su ne samo s vremenskih obzira, već navlastito po stilsko-dramaturškim i tematskim obilježjima svojevrsni finale naše klasicističke dramatičke, Tresić Pavičić je nedvosmisleno predan jasno određenom političkom cilju koje svako njegovo djelo mora iznijeti na pozornicu. Tako *Simeon Veliki* (tiskan 1897.) zastupa određene južnoslavenske ideologijske tendencije - kojima će se pred I. svjetski rat autor i aktivno posvetiti - dok *Katarina Zrinjska* (1899.), drama naglašenih protukhuenovskih i antiaustrijskih stavova općenito, potvrđuje tada nepomirljivo Tresićeva pravaštvo.

U programatskom tekstu *Rane otadžbine* što ga je tijekom 1899, dakle godine prvotiska i praizvedbe *Katarine Zrinjske* objavljivao u vlastitu časopisu "Novi vijek", Tresić Pavičić je jasno iskazao svoju protumodernističku koncepciju, zalažući se još uvijek za *historičnu dramu*, a protiv *kužnih bara naturalizma*. Pišući kako u *modernim dramama nema nikakove ideje ni tendencije, nego samo prikazivanja brutalnih strasti*, on je već u vrijeme našega scenskog naturalizma i Vojnovićeva simbolizma sveudilj naglašavao kako drama *mora da nas odgaja u ljubavi za otadžbinu i njezinu slobodu, i da nas nauči uživati u pjesničkim ljepotama. Sve to može polučiti historička drama lakše*

nego ikoja druga vrst poezije, pače uspješnije nego sve umjetnosti skupa, jer je ona vrhunac umjetničkog stvaranja, i ništa ne djeluje na dušu ljudsku kao ona.

Ne samo u nacionalnom ciklusu (jer slijedi mu u prvom desetljeću 20. stoljeća autorova rimska teatrologija), *Katarina Zrinjska* je najbolje Tresićevo scensko djelo. Klasicistički pjesnički kanoni poštovani su u njoj dosljedno, a mjestimični pjesnički uzleti čine je pravom patriotskom budnicom koja je pred Khuenov pad izazvala zanosno uzbuđenje u gledalištu. Zajedno s *Posljednjim Zrinjskim* Higinia Dragošića i Kumičićevom prvom *urotničkom* tragedijom, čini svojevrsnu protukhuenovsku trilogiju nastalu uoči sudbonosnih događaja u Hrvatskoj na razmeđu stoljeća, trilogiju pisanu po izrazitim pravaškim političkim načelima.

U formalnom smislu Tresić je svoj model povremeno uspio približiti određenim shakespeariskim parametrima, integrirajući u čvrstu strukturu jedanaesterca prozne odlomke, čime je drama postigla mogućnost veće interpretativne izražajnosti na pozornici. No, to je nije do kraja spasilo od velike mane: nerijetko nametljive poetske fraze koja ne uspijeva uvijek djelotvorno izraziti krvavu istinitost historijskoga predloška - tragičnu sudbinu Petrove supruge Katarine koja umire zatočena u gradačkoj tamnici. Sučeljavajući, međutim, povijesnu istinu s političkom zbiljom vlastita vremena, Tresić Pavičić je ostao vjeran hrvatskoj dramskoj tradiciji 19. stoljeća, ostvarivši u spoju vlastitih ideologijskih i poetičkih premisa - a u okviru sve popularnije teme - dramu koja predstavlja neosporni vrhunac našega scenskog klasicizma završnoga razdoblja. No već će Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija* ubrzo (1903.) pokazati kako moderna uspijeva transformirati povijesna zbivanja na dramaturški i scenski posve nov način, čime je zapravo i klasicistička dramatika nestala pod naletima novih stilskih pravaca.

Tresić Pavičićevo tematiziranje sudbine Petrove supruge uvelo je, dakle, i Katarinu u okružje naših zrinško-frankopanskih drama, u segment o posljedicama urote. Nakon, kako vidjesmo, neuspjela Dragošićeva pokušaja iz 1921, *Katarina Zrinska* javlja se iznova u hrvatskoj drami u najnovije, poratno vrijeme. Pod naslovom *Katarina Zrinska od Frankopana - povjesnice u 17 prizora*, piše Vladimir Stojsavljević 1993. novu *Katarinsku* tragediju koja u zagrebačkom Teatru &TD postiže zapažen uspjeh.

Stojsavljević koncipira dramu kao slobodnu varijaciju na povijesna zbivanja koja slijede nakon odlaska dvojice *urotnika* iz Čakovca u Beč 1670. i kada u dvorcu ostaje Katarina okružena djecom (među kojom je i Ivan što nije točno, budući da je tada već bio u Beču) te šurjakinjom Sofijom, udovicom bana Nikole Zrinskoga (koja se do sada nije izrazitije javljala niti u jednoj drami naše teme). U Čakovcu dolaze austrijski časnici na čelu s generalom Spankauom ne samo da bi dvorac opljačkali, već i zasušnjili Katarinu zajedno s djecom. Ivan uspijeva pobjeći, dok Katarina i Zora sve više tonu u bezizlaznost spoznaje o tragičnoj sudbini koja ih čeka, što najavljuje tragediju koja će se zbiti u narednim vremenima. Drama očite korespondencije s nekim zbivanjima iz netom minuloga domovinskog rata, samo uvjetno predstavlja nastavak *urotničkih* tema u nacionalnoj dramatici. Upravo slobodom izbora povijesnih događaja i kombinatorikom s nehistorijskim zbivanjima, autor se oslobađa

51 Praizvedba je bila u Zagrebačkom Teatru &TD 16.I.1993. Iste godine drama je objelodanjena u knjizi (Zagreb, naklada autorova).

moguće nacionalne patetike i dramu o Katarini postavlja na dojmljivu razinu univerzalnosti. Stoga dobro primjećuje Andrea Zlatar u predgovoru tiskanom izdanju teksta: *katastrofa je zapravo početna točka od koje kreće radnja (...), a u samoj drami se radi o procesu njezina potvrđivanja i priznavanja, procesu pristajanja na patnju i nesreću kao oblik života, o odustajanju od sreće, o napuštanju i odricanju, u posljednjim pokušajima da se nešto izmijeni, da se tragedija odgodi ili zaustavi.*⁵²

Stojsavljević je, poput Gavrana u ranijoj *uromičkoj* jednočinki, nastojao i djelomice uspio ostvariti dramu egzistencije u kojoj usprkos poznatoj i eksploatiranoj temi ne robuje nikakvim predlošcima. Kao i u brojnim suvremenim povijesnim dramama, historijski događaji tek su slobodno preuzeti okvir za izricanje određenih stanja koje u ovom djelu pretežu nad scenskom akcijom. Ona se nazire, što se čini i odlikom, u tragičnim posljedicama koje najavljuje naoko nezainteresirani Spankauov *gospodski* dolazak u kome jedino Katarina, svojoj borbi i pronicavosti usprkos, vidi fatalne posljedice za čitav svoj rod.

5. ZRINSKI I FRANKOPANI IZVAN SIGETA I UROTA

Hrvatska romantička drama pedesetih godina 19. stoljeća tematizirala je dva poznata predstavnika Zrinskoga i Frankopanskoga roda, odnosno one istaknute hrvatske velikaše koji su na nacionalnu političku pozornicu stupili neposredno nakon Mohačkoga poraza 1526. Uvodno smo spomenuli kako je riječ o velikom ratniku Kristi Frankopan-Brinjskom i Nikoli IV. Zrinskom, kasnijem branitelju Sigeta. Oba su junaka ušla u dramu sukladno s nekima od bitnih povijesnih događaja u kojima sudjelovahu, a ta su se zbivanja u apsolutističko vrijeme paradigmatički mogla uklopiti u bitne tematske tijekove hrvatske povijesne dramatike. Riječ je, dakako, o pitanjima nacionalnoga jedinstva i o problemima hrvatsko-austrijskih političkih odnosa. Katziarova izdaja koju kažnjava Nikola Zrinski i Frankopanovo pristajanje uz Zapolju protiv Habsburgovaca, idealna su povijesna podloga dramama Mirka Bogovića i Ljudevita Vukotinića.

Godine 1851, na raspisani natječaj Kazališnoga odbora za novu hrvatsku dramu, Bogović šalje svoj prvijenac *Frankopan*. Ocjenjivački sud u kome su, između ostalih, bili Demeter, Mažuranić i Kukuljević, odbija dramu s obrazloženjem da je *Frankopan* *pokraj svih prednosti kojimi se odlikuje i u jeziku i u vjernosti istoričnoj, u činu svom odviše razdvojen, u štilu ne dovoljno dramatičan.*⁵³ Premda u ovoj ocjeni ima mnogo kritičke istine, teško se oteti dojmu kako je tema *Frankopana*, snažno protuhabsburški intonirana, bila u predapsolutističkim trenucima i suviše opasnom za onodobne hrvatske književne i kazališne prilike. A pogotovu za trojicu porotnika koji su nakon sloma preporodnih ideala stali zauzimati sve viđenija mjesta u državnoj službi! Bogović, jedan od ranjenika u srpanjskim nemirima 1845, hrabri urednik "Nevena" i u svakom pogledu - barem od toga trenutka - u političkom smislu nepokolebljiv čovjek, neko je vrijeme polemizirao s odlukama porote, ali mu je obilan književni i urednički rad bio važnijim, pa je očitu nepravdu ubrzo zaboravio (nagrađen tada ne

⁵² Andrea Zlatar u *Predgovoru* tiskanom tekstu drame *Katarina Zrinska od Frankopana*, str. 7, Zagreb 1993.

⁵³ "Narodne novine", br. 265, Zagreb 1851. Po svim obilježjima stila, bit će da je pismena obrazložena ocjenjivačkoga suda - što se književnokritičkoga aspekta tiče formulirao Demeter, a administrativno-pravnoga Mažuranić.

bijaše nitko!), a praižvedbu *Frankopana* za Hreljanovićeve intendanture 1898. više nije doživio.⁵⁴

O *Frankopanu* je u kontekstu hrvatske povijesne drame pisano dosta,⁵⁵ no u svezi s ovom temom valja naglasiti kako je bitno da u trenutku gubitka brojnih nacionalnih sloboda Bogović svjesno bira onakvu ličnost koja će najdjelotvornije zastupati njegove političke nazore. To je Krsto Frankopan koji nakon Mohača i Cetinskoga sabora - kada Habsburzi dolaze na hrvatsko prijestolje, vidi zajedno sa Zapoljom upravo u oružanoj borbi mogućnost i djelotvornijega političkog rješenja. Onoga koje bi težilo državnoj samostalnosti Hrvatske.

Stoga u trenucima tiskanja *Frankopana* (1856.) mnoge Bogovićeve riječi zvuče u hrvatskom apsolutističkom mraku upravo proročanski. Zastupnik sloge među Hrvatima na tragu posljednjih preporodnih ideala, Bogović je, međutim, i vizionar koji sluti drugačiju sudbinu svojega naroda *kad se jednom složi i tuđinstva jaram složno strese*. Takvi mu politički stavovi najizrazitije dolaze do izražaja u završnici drame gdje negdašnje bojno geslo iz finala Kukuljevićeva *Jurana i Sofije* (1839.) u kome se zaziva Ilirija i sloboda, pretvara u snažni protuhabsburški poklič: *Ban Frankopan, Ivan i Hrvatska!* Kroz Frankopanovu osobnost, njegovo političko i vojno djelovanje, u hrvatsku dramu pedesetih godina prodire na taj način i novi geopolitički rječnik koji već tada jasno najavljuje politiku Ante Starčevića. Bogovićev *Frankopan* - bez obzira na primijećene slabosti koje naša kritika iznosi već čitavo stoljeće - ostaje eminentno političkom dramom što radikalno prekida s ilirskom tlapnjom o mogućnosti ujedinjenja južnoslavenskih naroda, a vlastitu domovinu Hrvatsku iznovice vraća u realni politički život.

Dok Bogović piše politički posve opredijeljeno, kod Ljudevita Vukotinovića se Katzianerova izdaja javlja tek kao kasnoromantički motiv s još uvijek neprevladanim ilirskim sanjarijama. Nikola Zrinski, kasnije nazvan Sigetski, u njegovim je dramskim varijacijama gotovo nevidljiva *aktantska sila* - kako bi rekao Souriau - a drame mu se zbivaju u viteškom okolišu unutar skupine hrvatskih plemića koji kukavicu predaju carskom sudu (a u jednoj inačici i ubijaju!). Na temu poznatih povijesnih događaja Vukotinović je napisao nekoliko dramskih verzija, od kojih su neke i izvedene. Naslovi su im *Gozba* i *Sastanak u gradu Zrinju*, od kojih, opet, svaka ima različite rukopisne oblike.⁵⁶ Riječ je o *ritterdramama* prema minornim njemačkim uzorcima, a po nekim obilježjima njihove strukture u njih je mogla biti umetana i glazba. Tako se u jednoj nalazi i budnica slična poznatoj Gajevoj:

54 Usp. Repertoar, dj. nav. u bilj. 13, knj. I, str. 89. *Frankopan* je nakon reprize zauvijek nestao s hrvatske pozornice.

55 Prvenstveno valja spomenuti Barčevu monografiju *Mirko Bogović*, Rad. br. 245, Zagreb 1933. O Bogovićevim dramama pisao sam u knjizi *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*, Zagreb 1976, a vrlo su zanimljive analize Bogovićevih drama u knjizi Darka Suvina *Dramatika Iva Vojnovića - geneza i struktura*, "Dubrovnik", br. 5-6, Dubrovnik 1977.

56 Usp. poglavlje Ljudevit Vukotinović - Đuro Matija Šporer u mojoj knjizi *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe*, dj. nav. u bilj. 55. Tamo se točno opisuje redosljed nastanka te izvedaba pojedinih verzija zapravo iste Vukotinovićeve drame, koja se pojavljuje pod raznim naslovima. Budući da ova tekstološka i teatrološka analiza nije bitna za temu ove rasprave, nisam je ovdje smatrao potrebnom ponoviti.

*Još Hrvatska čvrsto stoji,
Ne drma se ni najmanje
Dok ovakvu bratju broji,
Nikome se baš ne klanja*

.....
*Zrinoviću, živi bane
Naše zemlje kapetane
Ti nas vodi, ti nas jači
Da nas tuđin već ne tlači.*

U svim je verzijama ove teme Vukotinović promicao slogu, ljubav prema domovini, vjernost i odanost kralju, a hrvatske je plemiće, kao ilirski romantik, držao najhrabrijima. Za razliku od njih, tuđinci su prijetvorice i kukavice pa ih na svaki način valja onemogućiti. Elementi *Gozbe*, iz kojih generira prerađena verzija 1853, nastajali su, jamačno, već 1840, a isti se motiv *izdajničke* teme javlja 1858, dakle na zalazu apsolutizma, u *Sastanku u gradu Zrinju*.

U tom vremenskom rasponu Vukotinoviću očito nije bilo do snažnijega političkog naglašavanja historijske pogubnosti Katzianerove izdaje, već jedino do suptilnoga upozorenja kako u vlastitim redovima valja motriti na mogućnost političkoga rene-gastva. No, romantički zapleti na granici nevjerojatnoga, bijahu, zapravo, i ne samo u ovim dramama, jedinom Vukotinovićevom preokupacijom. Budući da mu scenska djela niti na pozornici niti u kritičkoj prosudbi nisu imala nikakva uspjeha, Vukotinovićevo posizanje za jednom epizodom iz vojničkoga djelovanja Nikole Zrinskoga IV., u ovoj raščlambi nema posebne važnosti. Jedino je možda zanimljivo da se budući junak brojnih hrvatskih drama, sigetski heroj, *in absentio* našao u jednom motivskom odsječku koji tek najavljuje njegovu kasniju historijsku veličinu i za nacionalnu dramu bitnu tematsku značajnost.

Iz navedenih je primjera razvidno kako sudbina zrinskoga i frankopanskoga roda predstavlja snažnu, višestoljetnu maticu hrvatske dramske književnosti. U žanru povijesne drame, ona je uvijek bila jasno obilježena časovitim političkim zbivanjima, a sudbina ovih velikaških obitelji svagda je poticajno djelovala na one dramatičare koji su kroz taj tragični usud htjeli progovoriti o časovitim političkim prilikama u vlastitoj zemlji.

Osim grčkih Atrida i Labdaka, dakle argivskoga i tebanskoga tragičkog ciklusa, niti rat Crvene i Bijele ruže u Engleskoj, niti normanski dinastički bojevi, niti najčešće dramatizirana povijesna ličnost novijega doba Napoleon Bonaparte (sa svim genealoškim odvojcima i osobnim stramputicama - vidi Begovićevu i ne samo njegovu *Gospodu Walevsku*), niti jedna obitelj iz europske povijesti nije bila tako presudnom temom tolikom broju drama u pojedinoj nacionalnoj književnosti kao što to u hrvatskoj bijahu Zrinski i Frankopani. Možda ova činjenica ponajbolje govori kako im je sudbinu doživljavao i još uvijek doživljava hrvatski narod.

Sanja Nikčević

JUNACI ROMANSE U IRONIJSKOM MODUSU

ZAŠTO SU POVIJESNE DRAME DOSADNE?

Pitanje koje je uzrokovalo ovaj tekst glasi: Zašto su povijesne drame, preciznije rečeno predstave, nastale prema tekstovima o najvećim junacima naše nacionalne povijesti, postavljene u doba nove demokracije, tako savršeni primjeri *mrtvačkog teatra*, onoga što Peter Brook definira kao naoko *uzvišenije-od-života* a uistinu *dosadno* (Brook, str. 7)?

Primjera ima doista mnogo jer je uspostava hrvatske države potaknula kazališni interes za povijesne drame, ali su rezultati bili uglavnom ispod očekivanih. Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu postavilo je 1991. godine Strozziyevog *Zrinskog*. Da bi se napravio povijesni spektakl, uloženo je mnogo novaca, sudjelovala je brojna i probрана glumačka ekipa na čelu sa Zlatkom Vitezom kao Petrom Zrinskim a režija je povjerena Ivici Kunčeviću. Ali, unatoč velikim planovima o dugom životu i gostovanjima, predstava je igrala vrlo kratko - desetak puta.

Glumačka družina "Histrion" postavila je 1991. godine Ogrizovićevu jednočinku *U Bečkom Novom Mjestu*. Premijerno ju je izvela u Beču, na mjestu događanja drame, a zatim igrala širom Hrvatske. Mladi redatelj Zoran Mužić pronašao je za tu predstavu odlično režijsko rješenje novog dramaturškog okvira. Ponajprije na scenu ulazi europski promatrač, tada aktualan u Hrvatskoj, koji gledajući televiziju pokušava nekome preko telefona objasniti da ne može doći i da je u Hrvatskoj pravi rat, a onda iscrpljen zaspje dok televizijske vijesti i dalje donose činjenice iz naše sadašnjosti. Pod dojmom proživljenog europski promatrač sanja suđenje Petru Zrinskom i Krsti Frankopanu za urotu protiv austrijske monarhije, a u tom suđenju on odigra ulogu Leopolda. Unatoč ovoj dramatičnoj vezi naše stvarnosti i sadržaja drame, kao i odličnim glumcima u ukupnom dojmu čini se kao da ono što je između tog dramaturškog okvira traje satima.

Narodno kazalište "Ivan Zajc" u Rijeci postavilo je 1992. godine dramaturgiju romana *Vuci* Milutina Cihlara Nehajeva, vjerojatno najveći kazališni projekt s povijesnom temom. Ponovo je okupljena ugledna umjetnička ekipa (roman je dramaturgi-

rao Đarko Gašparović, a Želimir Mesarić režijski vodio vrlo solidan ansambl). No, dobili smo vizualno raskošnu i impresivnu slikovnicu koja bi puno bolje pristajala Operi nego Drami te ugledne kazališne kuće.

Prvo sam pomislila da se samo meni povijesne drame čine *mrtvačkim teatrom*, ali su istomišljenici doista mnogobrojni. No, umjesto ozbiljnih rasprava o uzroku izgleda tih predstava mogle su se čuti izjave sa zloradosti u glasu koja je problem neprestano zadržava na kuloarskoj razini ogovaranja kolega, kako su te predstave *zastarjele* i *preživjele*. Javnost o problemu nije bila obaviještena jer su dnevne kritike tu vrst predstava ili hvalile ili vrlo obzirno ispisivale prigovore, čak i za predstave o kojima su dotični kritičari privatno mislili najgore. Tako sam pomislila da je možda problem u mjerilima kazališnih ljudi, a ne samih predstava.

Onda je u lipnju 1992. godine na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu gostovalo Hrvatsko narodno kazalište iz Splita s tri predstave - De Filippova *Šjora File*, Bakarićeva *Smrt Stjepana Radića* i Mrožekov *Tango*. Doznajem da se na blagajni kupuju karte za prvu i treću, a druga preskače i ne mogu se načuditi. Stjepan Radić je neprikosnoveni hrvatski junak, takvo je vrijeme da je ne samo dozvoljeno nego i uputno diviti se vlastitoj povijesti, a kad tamo, namjesto za Bakarićevu predstavu karte se kupuju za Mrožekov *Tango*, običnoj publici ne tako blizak komad! Odgovor upućenih bio je da publika ne voli povijesne drame. I doista, dok je na predstavama *Šjora File* i *Tango* bila uobičajena kazališna publika, na predstavi *Smrt Stjepana Radića* u gledalištu su uglavnom bili kazališni ljudi, oni koji ulaze na glumački ulaz.

Tako sam dobila i potvrdu *obične* publike i usudila se samoj sebi priznati da doista postoji izvjestan kazališni nesporazum s predstavama koje u maniri povijesnih drama prikazuju živote najvećih junaka naše nacionalne povijesti. Kuloarska razina na kojoj se o problemu govori nije dokaz nepostojanja problema, nego je posljedica tradicionalne hrvatske šutnje koja zna da nije uputno govoriti o osjetljivim temama, a hrvatska povijest svakako jest osjetljiva tema.

Unatoč spomenutom pomanjkanju interesa publike za predstavu o Stjepanu Radiću ne može se zanijekati interes hrvatske javnosti za predstave koje opisuju hrvatsku povijest. I to ne samo kazališta nego i njihove okoline: od državnih institucija koje su prema takvim projektima blagonaklone do sponzora koji vrlo velikodušno daju sredstva za takve naslove. Očito je da postoji jak osjećaj vrijednosti vlastite povijesti i njezine potrebe na daskama, ali takve predstave teško nalaze publiku, brzo se skidaju s programa ili umjetno održavaju igranjem po školama. Zašto?

Pokušavajući pronaći razlog tom nesporazumu ispitivala sam jednu po jednu premisu. Ponajprije sam pomislila da su predstave s temama hrvatskih junaka puko slijeđenje mode, podilaženje željama nove države. Ako kazališni ljudi žele postavljanjem povijesnih drama samo izraziti lojalnost novoj vlasti, kazališni rezultat nije važan. Ali, spomenuti kazališni projekti bili su vrlo ozbiljno napravljeni, a da bi bili tek prigodnice za trenutak. Uz to, radilo se na temelju sasvim solidnih ili čak izvrsnih tekstova (Strozziev *Zrinski*), viđeno je režijskih rješenja važnih u razvoju hrvatskog kazališta, ili antologijskih glumačkih kreacija (Zlatko Vitez kao *Zrinski*, Vili Matula kao *Leopold*), a i uopće su se teško nalazile mane iz ugla dnevne kritike. Uz to, pristajanje na trend nekog vremena ne mora značiti odmah i lošu predstavu, iz nekih su trendova nastali kasnije legitimni pravci. Dakle, nije problem u pukom slijeđenju mode.

Zatim sam posumljala u razloge postavljanja. Zašto danas igrati povijesne drame? Nisu li one odreda zastarjele, prekinutih veza s današnjicom. No, situacije povijesnih drama o hrvatskim junacima i naše stvarnosti ponavljaju se do zastrašujuće istovjetnosti. Što reći na povijesnu činjenicu da su Zrinski u 16. stoljeću bili Bosni jedina nada za oslobođenje od Turaka. A ne zvuči li vam poznat zahtjev bečkog dvora da Hrvati ne napadaju Turke jer je Beč s njima sklopio savez na štetu Hrvata koji su taj isti Beč obranili od Turaka svojim mačevima? Što reći na to kad smo ponovo napadnuti s istoka, ponovo smo *predzide kršćanstva*, a Europa je jednako tako neodlučna i taktizirajuća kao i u vrijeme zrinsko-frankopanske urote. Dakle, razlog postavljanja povijesnih drama imamo jer boljeg od veze s današnjicom doista je teško naći.

Zatim sam u očaju traženja odgovora posumnjala u pretpostavke od kojih predstave kreću. Možda smo svi skupa te junake precijenili, izmitizirali, možda Šubić nije bio tako hrabar, a urotnici nisu bili svjesni ideja naroda i državnosti koje im današnji ljudi pripisuju. Česta je greška jednog vremena da pripisuje težnje, ideje i viđenja suvremenika likovima iz prošlosti kojima one nisu bile ni na kraj pameti. Možda uopće nisu bili tako važni, tako pametni i tako hrabri.

Ali, okrenuvši se povijesnim izvorima ispostavilo se da su oni bili važniji nego se to u bilo kojoj od drama može vidjeti. Njih su doista u Europi primali kao državnike, a kćeri su im se udavale na dvorove i to vrlo često za plemićke ili čak kraljevske sinove. Dokaz njihove važnosti upravo je neslavan kraj zrinsko-frankopanske urote i tako strašna odmazda nakon nje. Austrijska kruna ne bi tako temeljito zatrla te dvije plemićke loze (čak i kruni odane izdanke poput Nikolina sina Adama koji je bio austrijski časnik) da nije jako strahovala od njihove snage. Austrija je uništila Zrinske i Frankopane u trenutku kada su svojim ujedinjenjem postali opasni austrijskoj kruni. Jedino su te dvije hrvatske plemićke loze bile u stanju ujediniti inače razjedinjene hrvatske plemićke, ili pak od svojih posjeda uz malo osvajanja stvoriti jednu sasvim pristojnu državu. O junaštvima protiv Turaka ima dovoljno zapisa u čitavoj povijesti obje obiteljske linije, isto kao i o njihovoj ulozi *predzida kršćanstva*. A da nisu bili samo grubi ratnici, nego obrazovani i uglašeni plemići koji su poznavali po nekoliko jezika (Gnade je navodno govorio i pisao sedam jezika) i bili književno ne samo obrazovani nego i talentirani, najbolje dokazuju književni prijevodi i literatura koja je ostala nakon posljednjih Zrinskih i Frankopana.

Prema tome - uvjeti su savršeni. Imamo prave junake. Imamo i razlog postavljanja, imamo dobre kazališne djelatnike, imamo i interes javnosti ali zašto to ne funkcionira na sceni onako kako je planirano? Očito da su nesporazumi negdje na liniji junak - drama - kazalište - publika. Budući da ih je previše da bi se objasnili pojedinačnom krivicom, mora postojati neki krivi princip. Samo koji?

To više što zazor publike prema povijesnoj drami, dakle upravo prema tim dramama o velikim hrvatskim junacima, nije samo današnji. Zapisuju kroničari i dnevni kritičari devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća da su se sve predstave o zrinsko-frankopanskim temama dočekivale ovacijama. Ogrizovića su zvali iza svakog čina na poklon, ali je druga, jutarnja izvedba za školarce bila i posljednja, kao što je i Tresić Pavičičeva *Katarina Zrinjska -unatoč velikom i glasnom uspjehu imala dvije izvedbe*. (S. Batušić, str. 34). Tako su prolazile uglavnom i ostale predstave osim rijetkih iznimaka. Isto su tako rijetke iznimke i danas.

FRYE - TEORIJA MODUSA

Za odgovor na postavljeno pitanje s početka teksta u ovom je trenutku neophodno uključiti *teoriju modusa* koju je Northrop Frye iznio u *Anatomiji kritike*. Podsjetimo se: Frye tvrdi da se pripovjedačka književnost zapadno-europskog kruga (to je književnost s pričom, fabulom, za razliku od tematske kako Frye zove poeziju) može podijeliti u pet modusa prema moći junakova djelovanja.

Prvi je *mitski modus* gdje je junak bog, nadmoćan po vrsti i ljudima i prirodi. Taj modus nalazimo u mitovima i pričama o bogovima. Drugi je *modus romanse* gdje je junak vitez ili svetac. On više nije nadmoćan u vrsti jer je to priča o čovjeku, već u stupnju ali i ljudima i okolini. *Visokomimetski modus* ima junaka nadmoćna u stupnju ne više prirodi nego samo ljudima. Junak ovog modusa je čovjek izdvojena položaja - vođa, a taj modus najčešći je u tragedijama kao dramskoj vrsti. U *niskomimetskom modusu* junak nije nadmoćan ni ljudima ni okolini, on je jedan od nas. Ovaj modus najčešći je u komediji i realizmu. U *ironijskom modusu* junak je slabiji od nas, a mi gledamo prizor zarobljenosti, nemoći ili apsurdna. Svaki modus ima svoj *tragički* (kada je junak na kraju priče izdvojen iz društva) i *komički* (kada je junak na kraju uključen) aspekt. Po Fryeu europska pripovjedačka književnost neprestano spušta svoje gravitacijsko središte od *mitskog* prema *ironijskom modusu* u kojem se nalazimo zadnjih stotinu godina.

I tako smo došli do odgovora na naše pitanje, gdje je problem. Pišući o velikim i tragičkim junacima hrvatske povijesti hrvatski pisci oduvijek su pisali *romanse*, a pišu ih i danas. Najčešće nam, u skladu s povijesnom sudbinom hrvatskog naroda, nude *tragički* aspekt, dakle isključivanje junaka iz društva, što je obično smrt ili neka druga vrsta tragičnog kraja. Ne samo da se pišu, *romanse* se postavljaju na scenu sve do danas. Problem je u tome što mi danas živimo u *ironijskom modusu*, pa scena vrlo teško podnosi izvorni modus romanse.

JUNACI ROMANSE NA SCENI

SIGETSKI JUNAK. To da pisci pišu romanse o hrvatskim povijesnim junacima lako je dokazati. Svaki hrvatski povijesni junak je polubog za kojeg su *čuda hrabrosti i izdržljivosti prirodna* (Frye, str. 45.), a najviše je primjera u dramama o zrinsko-frankopanskim temama.

Romansu, stoga, karakterizira prihvaćanje sažaljenja i straha koji su u običnom životu u svezi s bolom, kao oblikâ užitka. Ona pretvara strah na daljinu, odnosno stravu u pustolovno; strah u dodiru, odnosno jezu, u čudesno, a strah bez objekta, odnosno grozu, u zamišljenu sjetu. Ona podiže emocije. (Frye, str. 50).

Upravo zato je sigetski junak, Nikola Šubić Zrinski, tipičan junak *romanse* jer se uz njega obavezno veže pretvaranje ljudskog straha od smrti u radost pogibije. Libreto Huga Badalića koji je osnova Zajčevoj operi *Nikola Šubić Zrinski* dramaturški je vrlo jednostavan, sastavljen od nekoliko osnovnih elemenata upoznavanja situacije. Cijeli libreto, a i opera vode do najvažnije točke, arije *U boj, u boj*, koja izražava radost s kojom sigetski junaci odlaze u boj. Iz njega nema drugog izlaza do smrti, ali smrt je za junake *romanse* legitimni način sticanja vječne slave.

Siget Higin Dragošića Miroslav Vaupotić (1962. str. 56.) naziva pseudoshakesper-skom dramom jer u miješanju uzvišenog i pučkog, brojnim zapletima, ubojstvima itd. nalazi sličnosti s najznačajnijim autorom tragedije. No, Vaupotić ne kaže zašto Higin

Dragošić nije Shakespeare. Dramska se radnja događa prije i poslije sigetske bitke, a Janko Alapić ne može podnijeti da se iz bitke vratio živ jedino njegov sin Gašo. Smatra ga izdajicom roda i strašnom kletvom proklinje čitav rod, sprečava vjenčanje Gašine djece za djecu Zrinskoga i uzrokuje čitav niz nesreća. Da je Shakespeare u pitanju, dakle da je Higin Dagošić doista napisao tragediju (a ona je, podsjetimo *visokoni-metski modus*), takav bi se Jankov postupak doživio kao njegova tragična krivnja. Nije li Jankova osuda prestroga i dodijeljena kazna puno veća od grijeha samog Leara? No, u Dragošićevoj drami svi plemićki likovi doživljavaju Jankov postupak kao ispravan i pravilan bez obzira koliko će im svima nanijeti zla i boli. Pučki likovi to ne razumiju i žale sudbinu mladih kojima je nasilno spriječeno vjenčanje. Ali, oni nisu tu da ponište mišljenje plemstva svojim zdravorazumskim zaključcima nego da pokažu plemenitašku uzvišenost - sposobnost žrtvovanja i radost u smrti. Očito, Higin Dragošić nije Shakespeare jer nije pisao tragediju nego *romansu*. U njoj je logično da jedan junak osudi vlastitog sina zbog nejunakčkog života. Da bi zadobio dostojno mjesto u *romansi* Gašo je morao poginuti s ostalima.

UROTNICI. Sasvim drugačiji osjećaj žele izazvati djela o zrinsko-frankopanskim urotnicima iako su i te drame *romanse*. Kod njih junakova *smrt ili izdavanje ima učinak duha koji nestaje iz prirode i budi raspoloženje koje najbolje opisuje riječ elegičan. Elegično prikazuje junaštvo neiskvareno ironijom. Neizbježnost u smrti Beowulfa, izdajstvo u smrti Rolanda ili zburadost što okružuje smrt mučenoga sveca kudikamo su emocionalno važniji od svih tragičkih zamršaja hybrisa i hamartije koji također mogu ondje biti sadržani. Stoga je elegično često praćeno prigušenim rezigniranim sjetnim osjećajem o prolaženju vremena, o starom poretku koji se povlači pred novim...* (Frye, str. 49.).

Modus romanse u dramama o urotnicima dokazuje i relativno mala briga za motivaciju postupaka, naročito onih zlih. Olako se prelazi preko izdajničke uloge Francuza u čitavoj uroti, navodnog odustajanja Turaka od savezništva ili drugih motivacija povijesnih postupaka. Zli likovi su u svakoj *romansi* predstavnici samog nečastivog i svako je dodatno objašnjenje uzroka i razloga njihove zloće suvišno. Ionako je, kako je rekao Frye, važniji osjećaj koji sudbina junaka pobuđuje u nama nego motivacija sukoba likova.

Autore *romansa* o urotnicima ne zanima ni motivacija pozitivnih likova zato se tragična krivnja ili zanemaruje ili vrlo pažljivo eliminira. Kod ovih likova onemogućuje se i svako drugo unošenje disonantnih tonova koji bi mogli zamutiti sliku o savršenom junaku *romanse*.

Nikola, Petrov brat nije postao *dramatis personae* iako ima isto tako tragičnu sudbinu kao i brat mu Petar. Nikolu je u lovu rastrgao vepar, a kako je jedini svjedok događaja bio Petrov sluga čija je udovica navodno dobivala potporu od austrijskog dvora (Mijatović, 1992. str. 69.) priča je više nego sumnjiva. To više što je Nikolin sin Adam, lojalan austrijski časnik, ubijen u jednom vojnom napadu s leda dvadeset godina nakon urote. Vrlo se rijetko spominje Nikolina udovica, (samo u Kumičića i to kao negativan lik koji zagovara stajališta austrijskog dvora) iako bi susret dviju udovica braće Zrinskih ubijenih od istog neprijatelja bio krasan dramski prizor. Razlog prešućivanja te linije Zrinskih je u tome što se Nikola osjećao Madarem (o svom slavnom sigetskom pretku kao branitelju austrijske krune napisao je spjev na

nadarskom), pa bi njegovo spominjanje moglo *pokvariti* sliku Zrinskih kao hrvatskih junaka.

Drugi problem većine dramatičara jest u tome kako objasniti pokušaj sklapanja saveza s Turcima na koji se Zrinski odlučio. To je krasan detalj za tragičkog junaka, ali se ne uklapa u sliku jednog kršćanskog sveca kakav bi Zrinski trebao biti i kakvim ga drame žele prikazati. Zato se taj ugovor ili nijeće u potpunosti (Raos i Kumičić), ili objašnjava nalogom samog Beča (Ogrizović), nagovorom drugih (Strozzi, Tresić Pavičić), ili se uopće ne spominje (Šop, Gavran).

Evo i nekoliko kratkih analiza osnovnih značajki *romanse* u djelima o hrvatskim junacima.

KATARINA ZRINSKA. Drama Ante Tresića Pavičića *Katarina Zrinska* ima onu prirodnost nadnaravnih pojava karakterističnu za romansu. Snovi su uvijek znakoviti, junaci se uspoređuju s antičkim bogovima (Petar je Apolon i Mars, Jelena je Venera i Atena), a čim se govori o narodu ili bitkama izražavaju se stihom. Najbolji dokaz da se radi o *romansi* je uloga duha i odnos prema ljubavi.

Duh je u *romansi* sasvim običan suradnik likova (jer su i sami likovi nadmoćni ostalim, običnim ljudima) i zbog njega se ne pokreće radnja kao u *visokomimetskom modusu*. Zato se duh pojavljuje Katarini, porazgovara s njom i ode. On, istina, pokušava upozoriti na događaje koji slijede ali ima isto takvu moć kao i ostali živi likovi koji pričaju zlo.

Frye kaže da je u *visokomimetskom modusu* prepreka ljubavi dvoje mladih obitelji, u *romansi* narod, a Bog će se u *mitskom modusu* odreći ljubavi u ime čitavog svijeta, zato se Romeo i Julija mogu buniti protiv neželjene situacije u koju su njihovu ljubav dovele njihove zavađene obitelji, a Jelena će se s ushitom odreći ljubavi prema Rákóczyu kada to na početku drame *Katarina Zrinska* majka zatraži od nje u ime hrvatskog naroda.

U BEČKOM NOVOM MJESTU. Milan Ogrizović je *U Bečkom Novom Mjestu* potrošio čitavu dramu na opravdanje dobrih: zanijekao je bilo kakvu urotu protiv cara, a sve dokumente objasnio nezadovoljstvom hrvatskih plemića protiv pokvarenih dvorskih ministara. Dramaturški je to napravio uz pomoć dviju monoloških linija dobra i zla koje se nigdje ne sijeku i jedna drugu ne mogu pokolebati. Poput života svetaca: svetac je dobar, vrag ga iskušava, ali se zna da te dvije linije ne mogu utjecati jedna na drugu. Sveca neće pokolebati iskušenja, predstavnika zla rijetko će obratiti postojanost sveca. Jer, kao što je rekao Frye, u *romansi* nije važan obrat, on se ni ne očekuje, u *romansi* je važan efekt koji događanje na sceni polučni na publiku.

No, Ogrizović je ipak pisao dramu. I gdje je tu drama? U Leopoldu i njegovoj sumnji i borbi, što su zapazili i onodobni kritičari i grdno zamjerali Ogrizoviću, kao na primjer Branimir Livadić:

Zrinski i Frankopan, koje slavimo kao urotnike, pred sudom i pred sudskim smicalicama negiraju urotu zbog koje ih slavimo, dok Leopold, kojeg mrzimo kao krivca svega našega zla, postaje faktično, ako je i slabić, to ipak kao čovjek, simpatičnijim. Taj se krivi dojam autoru nehotice potkrao, jer je očito krivo mislio da će jake riječi u ustima Zrinskog i Frankopana biti jače od događaja na pozornici. (S. Batušić, str. 38.).

To nije samo slučaj s dramama iz devetnaestog stoljeća (ili s početka dvadesetog kada se još uvijek održavao refleks devetnaestog stoljeća), nego se identična namjera

pisca odslikava i u dramama nastalim u drugoj polovici dvadesetog stoljeća. S jednom razlikom - u devetnaestom stoljeću historijska drama je legitiman žanr pa su se pisci mučili kako povijesne činjenice uklopiti u djelo. Pisci dvadesetog stoljeća ne pišu više povijesne drame, pa se ne brinu oko povijesnih činjenica, nego pišu vrlo čiste *romanse*. Oni se uopće ne opterećuju opravdavanjem nepopularnih postupaka. Naprosto ih miču.

NAVIK ON ŽIVI KI ZGINE POŠTENO. Da je *romansa* živa u dvadesetom stoljeću najbolja je potvrda ovaj odlomak iz drame Ivana Raosa *Navik on živi ki zgine pošteno* napisane 1971. godine:

LOBKOVIC: *Petru je bilo dvadeset i šest godina kada ga je blagopokojni car Ferdinand imenovao uskočkim kapetanom i generalom hrvatskih četa, pa ga povede i na dvorski lov u okolicu Požuna. Odjednom, usred toga lova, odnekud se zaleti sedmogodišnji vepar. A mladi Zrinski mu u letu odrubi glavu.*

HOCHER: *Ma nije moguće!*

LOBKOVIC: *Istina! Na to car zatraži Petrov mač, ali ga jedva mogaše držati u ruci, a kamoli njim zamahnuti... Premda se glasno divio Zrinskom, u duši mu ne bi baš svejedno. No, to nije važno. Nego... taj vepar nije bio običan vepar, već, kako kažu, ljubimac, zapravo ljubavnik neke mlade vještice s kojom su spavali svi đavoli iz požunskih šuma.*

MONTECUCCOLI: *Nije li to ona vitka mladica što je spališe prije desetak godina?*

LOBKOVIC: *Ovu neće nitko spaliti kad je čuva osamnaest pukovnija vragova! Da bi osvetila vepra mezimca, ova se uvažena dama bijaše zarekla da neće mirovati ni ona ni pukovnije njezinih rogatih ljubavnika dok na isti način ne padne i glava Zrinskoga. A mi mislimo da mu mi do glave dodosmo! (Raos, str. 311).*

Iako je Lobkovic ovo ispričao kao šalu (slijedi didaskalija *svi se udvorno smiju*) - sedmogodišnji vepar, glava odsječena u letu, mač kojim može ravnati samo junak i na kraju osvetoljubiva vještica jest repertoar *romanse*, jer kako kaže Frye, osim čudesnih moći junaka i začarano oružje, životinje koje govore, strašni ispolini i vještice i čudotvorne amajlice ne narušavaju pravilo vjerodostojnosti nakon što se utvrde pravila *romanse*. (Frye, str. 45).

Scena u kojoj Petar u tamnici odsanja suđenje u kojem je on sudac, a Leopold i bečki ministri optuženici, potvrđuje u Raosovoj drami vezu *romanse* s *mitskim modusom*. Priča o tome kako je moglo biti ili kako je trebalo biti zapravo je odsanjana apologetička mitska slika u kojoj se bogovi uzvisuju u slavu. Ta se slika u hrvatskoj povijesti može samo odsanjati jer su hrvatskim junacima u povijesti dodijeljene samo dionizijske mitske slike, dakle tragički aspekt *mitskog modusa* u kojem bogovi umiru.

VJEČNI PRELUDIJI. Kao i Ogrizović, i Nikola Šop u drami *Vječni preludij* potpuno miče bilo kakvu urotničku krivicu sa Zrinskog. Leopold lažno optuži Zrinskog za urotu i pogubi ga ne bi li se dokopao njegovog bogatstva koje mu treba zbog skorog vjenčanja. Kao još jedan razlog pogubljenja Zrinskog Šop spominje i strah cara od sjedinjenja Zrinskih s Frankopanima, dvaju najjačih plemićkih loza u Hrvatskoj. U svakom slučaju, Zrinski je stradao potpuno nevin poput kršćanskog mučenika potvrđujući tako svoju pripadnost *modusu romanse*.

To potvrđuju i ostali događaji fabule drame (krvnik koji odbija odrubiti Zrinskom glavu jer ga se boji, kako njegove fizičke veličine tako i duhovne snage), a čitav dojam

pojačavaju krabulje koje vijaju oko Petra u tamnici. One jesu groteskne karikature, ali i sluge moćne zle sile koje se sprdaju žrtvi predstavljajući onu Fryevu *zluradost što okružuje smrt mučenog sveca*.

UROTNICI. Miro Gavran u *Urotnicima* vraća povijesnu motivaciju pogubljenja. On, istina, priznaje urotu, ali bez puno rasprave oko toga tko je bio kome saveznik, Turke ni ne spominje, a Francuze samo kao mogućnost koja se nije dogodila. Petar i Krsto su došli u Beč ubiti cara jer su zaključili da je to jedino pravo i časno rješenje. Zbog izdaje u drami nepoznatog počinioca, car ih je uhvatio i namjerava pogubiti, a pronio je lažnu vijest da su urotnici u Beč došli moliti carevu milost.

Tako su u Gavrana urotnici neokaljani junaci, a njihovu jasnu vezu s *modusom romanse* pokazuje dramska situacija: zatočeni Petar i Krsto čekaju da odzvine četiri sata i da ih odvedu na stratište. Za razliku od većine drugih drama koje prikazuju tragični kraj urotnika ovdje im je ostavljena mogućnost spasenja života: kralj će ih pomilovati ako se javno pokore, poljube kralju ruku i spale zastavu. To je osnovna situacija sveca mučenika kojem u pravilu nude život ako se odrekne Boga. Gavran je dobio dramsku napetost djela iz sukoba želje za životom i želje za slobodom, iz sukoba njihove ljudske osobine i njihovih ideala. Radnja cijele drame prikazuje situaciju u kojoj mladi Frankopan, željan života, nagovara starijeg Zrinskog da se pokore. No, oni su pravi junaci *romanse* pa će zato u trenutku kada Petar ipak pristane na poniženje (pod uvjetom da ga Frankopan ubije isti dan nakon što se pokore) i mladi Frankopan svojevoljno odbiti ponudenu milost. Pobjeda ideala je neizbježna i njihova je ljudska sumnja i borba (koju je proživio i Krist na Getsemanskoj gori) tek potvrda njihove snage koja ih čini dostojnima ulaska u dobrovoljnu smrt i vječnu slavu.

SMRT STJEPANA RADIĆA. Isto se dešava i s ostalim mučenicima hrvatske državnosti. U dramaturški najzanimljivijoj drami iz te serije *Smrt Stjepana Radića* znajući da je savršen lik scenski nezanimljiv, Tomislav Bakarić je našao dramski naizgled savršeno rješenje. Potpuno je uklonio naslovni lik sa scene. Stjepan Radić se uopće ne pojavljuje u drami, a čitava radnja oko ubojstva hrvatskih poslanika u beogradskoj skupštini provedena je kroz likove oko njega. Radića je tako Bakarić uspio sačuvati kao čista junaka, s mitskim konotacijama, jer publika vidi samo njegovo djelovanje¹ odnosno rezultate njegova djelovanja, a dramsku napetost pokušao je ostvariti iz odsutnosti lika. Ali mu je ostao isti neriješen problem kao i drugim autorima (navedeni prigovor Ogrizoviću) jer je scena neumoljiva. Bliži nam postaju junaci na sceni, počinjemo i nehtijući suosjećati s njima, razumjeti ih, a Radić nam ostaje dalek i nestvaran.

VUCI. Da je *romansa* živa u današnje vrijeme na kazališnoj sceni najbolje potvrđuje riječka predstava *Vuci* nastala dramtizacijom romana *Vuci* Milutina Cihlara Nehajeva i uz dodatak nekih motiva iz romana *Frankopanov prsten* Henryja Thodea.

Milutin Cihlar Nehajev napisao je povijesni roman o životu Krste Frankopana iz 16. stoljeća. Roman je napisan, razumljivo, u *modusu romanse*, a prikazuje Frankopana kao ratnika. Thode mu je, kroz priču o vječnoj ljubavi, dodao u svom povijesnom romanu i jednu ljudsku dimenziju. Darko Gašparović je to objasnio u vrlo dobro

¹ Slično se rješenje primjenjivalo i u filmovima koji su prikazivali život Isusa Krista jer nijedan ljudski lik nije mogao prikazati božansku prirodu Krista, pa se ona pokazivala samo preko njegova djelovanja.

napravljenom programu predstave: *Dok je Thode usredotočen na ispis finog lirskog tkanja o jednoj velikoj ljubavi... Nehajevljevi ispis istoga je kudikamo tvrdi, epskiji i dramskiji da se gotovo može kazati da u konačnim izvodima Krsto postaje usamljenim egzistencijalističkim junakom na neumitnoj crti svjesna izbora puta u samouništenje. Krstin je primaran eros onaj ratnika i osvjetnika vlastita roda u koji se tu i tamo uplete eros ljubavnika.*

U dramaturgiji, kaže Gašparović: *Nehajev mi je dao ključnu građu za dramske situacije, a Thode ključ za bitnu dramaturšku provodnu nit kojom se te situacije vežu logikom scenske radnje.* Ono što su radeći predstavu dodali u priču jest dvostruka potvrda Frankopana kao junaka romanse jer su njegovoj ulozi viteza (ratničkog kako ga pokazuje Nehajev i galantnog kako ga pokazuje Thode) dodali i ulogu sveca, što se najbolje vidi iz jedinog prizora koji je, prema Gašparovićevim riječima, sam dopisao romanu:

PREBJEG IZ JAJCA: *Ti si Krištofor! Kristonoša. Prenesi nas, naš narod preko rijeke na drugu obalu, kao maloga Isusa, zabodi ovo palmino deblo u tlo da procvjeta i da nam donese plod. Učini da se dogodi čudo!*

KRSTO (svlači ratničku odoru, oblači se u kostrijet, pogleda usmjerena spram neba, uzima iz prebjegovih ruku palminu grančicu): *Spes mea in Deo est!*

Tako je knez Krsto Frankopan postao puno više od viteza. Jer dok vitez može posjeći sve one tisuće Turaka u jednom zamahu, palmina grana koja inače ne raste u našim krajevima, prenošenje preko rijeke, čuda i kostrijet su uobičajeni repertoar priča o svecima. No, sve je to ipak u domeni junaka nadmoćnog ljudima. Kao potvrdu savršenosti Krste kao junaka romanse dramaturgija, kao i dramska izvedba, posvetile su dužnu pažnju sceni iseljenja koja potvrđuje i Krstinu nadmoćnost prirodi. Nakon smrti svoje žene Apolonije Krsto živi u nevjenčanoj vezi s Katarinom, a ona na samrtnoj postelji, u strahu od smrti u grijehu, zaželi da se vjenčaju. Neposredno nakon vjenčanja Katarina ozdravi što svi prihvate kao čudo. Ono se, naravno, pripisuje Bogu, ali je čudo vezano uz Frankopana isto kao što Bog progovara čudima kroz sve svoje svece.²

Te je svetačke dimenzije romanse, koja je dodana predstavi u odnosu na roman, svjestan i Gašparović kada u programu kaže: *Uopće je u dramaturgiji pa onda i u predstavi, prevalentna kršćanska liturgika i ikonografija od Krstina gesla Spas je moj u Bogu, preko mnogih kršćanskih obreda, sve do završne apoteoze gdje se, stilizirano pokazuje mistika svetog Graala. Vuci, dakle, iz mnogo razloga ne završavaju Krstinom odnosno Bernardinovom smrću niti pak naknadnim Thodeovim reminiscencijama, nego uznesenjem u onostranu Svjetlost.*

Sve je to napravljeno da bi se izazvala svečana sućut, osjećaj, koji po Fryeu, izaziva smrt boga u tragičkom mitskom modusu kada tu smrt oplakuje sve živo na zemlji, a uporaba svečane sućuti u nekom više realističkom književnom djelu pokazuje da autor pokušava dati svom junaku neke implikacije mitskog modusa. (Frye, str. 48.).

2 Zanimljivo je pokazati kako je isti taj motiv upotrijebljen u jednom drugom modusu - niskomimetskom. U komediji *Šjora File* Eduarda de Filipa nalazimo identičnu situaciju žene na samrti koja u strahu od smrti u grijehu moli svojeg dugogodišnjeg ljubavnika da se vjenčaju. Kad je svečani čin obavljen, ona ustane. Ovdje nema nikakvog čuda jer nismo u modusu romanse kao u *Vucima* već je Šjora File svoga nevjernog ljubavnika prevarom namamila u brak.

OSTALI MODUSI

Istina, bilo je dramatičara koji su pokušali pisati i iz drugih modusa osjećajući *romansu* neprimjernu sceni *ironijskog* ili *niskomimetskog modusa*.³ Zanimljivo je da je broj ovih pokušaja zanemarivo malen u odnosu na broj napisanih *romansi*, ali da su najveći kazališni uspjesi upravo iz ove skupine.

VISOKOMIMETSKI MODUS

ZRINSKI. *Zrinski nije skinut s pijedestala papirnato narodnog ideala - ne, on je sišao među nas kao živ čovjek. Mi smo odgojeni u historičkoj drami tiradama pišućih političara, i zato nam je teško osjetiti dušu iza forme. I publici i nama u teatru tek pomalo će uspjeti da iz gliba lažne patetike izvučemo Zrinskog među nas, među ljude. On je naš reprezentant i mi ga moramo osjećati u sebi a ne na oltarima.* - napisao je Tito Strozzi u "Novostima" na dan premijere vlastite drame *Zrinski*. (S. Batušić, str. 40).

To je ispirika i vapaj kazališnog čovjeka Tita Strozzi koji je osjećao svu neprimjerenost *romanse* na sceni, ali i opterećenja koja posizanje za odabranom temom uključuje o čemu će kasnije biti riječi. Iz ovog što je napisao, očito je da je Strozzi, pišući *Zrinskog*, htio napisati čak *niskomimetski modus*, ali nije mogao odoljeti tragediji. Ništa prirodnije, jer definicija visokomimetskog modusa, odnosno tragedije, Northropa Fryea kao da je pisana za naše junake:

Tragedija u središnjem ili visokomimetskom modusu, pripovijest o padu vode (on mora pasti jer je to jedini način na koji voda može biti izdvojen iz svog društva) združuje elegično i ironijsko. U elegičnoj romansi junakova smrtnost je u prvom redu prirodna činjenica, znak njegove ljudskosti; u visokomimetskoj tragediji to je također i društvena i moralna činjenica. Tragički junak mora imati odgovarajuće junačke dimnezije, ali njegov pad je povezan i sa smislom njegove sveze s društvom i sa smislom nadmoćnosti prirodnoga zakona, a i jedno i drugo ima ironijske reference. (Frye, str. 49).

Strozzi je znao da tragički junak mora imati tragičku krivicu, kao što je lijepo objasnio i Aristotel, a dokazao Shakespearea, pa je za svog *Zrinskog* odabrao neodlučnosti. Da ne bi bilo nikakve sumnje u vrstu junaka kojeg opisuje, Strozzi na početku drame dovodi na scenu lik historičara koji objasni publici da je tragedija *Zrinskog* posljedica vanjskih okolnosti i istakne *hamartyu* junaka.

Zrinski je u toj drami neodlučni Macbeth, čovjek koji pristaje na urotu i pobunu, ali u odlučnom trenutku ne pristaje ubiti kralja Leopolda i okruniti se umjesto njega i zato strada. Dodatna zanimljivost drame (i njezina dodatna veza sa *visokomimetskim modusom*) je lik Katarine koja je u drami prikazana kao prava Lady Macbeth, s tragičnom krivicom častohlepnosti. Njezina volja za moći je pokretač radnje, a i uzrok Katarinina stradanja.

Za tu dramu kaže Dubravko Jelčić da je *Strozzi umjetničkim instinktom kreirao Zrinskog kao izrazito baladesknog junaka koji u sebi nosi klicu vlastite tragedije* (Strozzi, str. 12) što u prijevodu na Fryevu terminologiju znači da Strozzi pokazuje kako junak romanse uz dodavanje tragičke krivice postaje junak *visokomimetskog modusa*.

³ Istina je, da sada vlada ironijski modus, ali je onaj prvi prije njega, *niskomimetski* još uvijek živ, najizrazitije u serijama poput *Santa Barbare*, *Dinastije* itd. koje općinjavaju brojne ljude. Smjena modusa, kao i literarnih pravaca nikad se ne dešava rezom preko noći. Dva bliska modusa, tvrdi Frye, mogu supostojati prilično vremena, ali se ne mogu preskakati stepenice unazad.

NISKOMIMETSKI MODUS

POSLJEDNJI ZRINSKI. Higin Dragošić je napisao nekoliko djela sa zrinško-frankopanskom temom. Prvo je odabrao modus u kojem je živio - *niskomimetski*. *Posljednji Zrinjski* je prava melodramatska priča o Romeu (Ivanu, posljednjem Zrinškom kojeg je otac poslao kao taoca u Beč neposredno prije dolaska urotnika u Beč) i Juliji (kćeri Petrova krvnika u čijoj kući živi Ivan ne znajući da mu je otac mrtav i tko mu je odrubio glavu).

I u ovom modusu se radi o tragičkom aspektu jer junaci stradaju, a za taj je aspekt, kako kaže Frye, središnja oznaka patos koji je jako povezan s *refleksom suza*. Toj Freyevoj oznaci u potpunosti odgovara Dragošićeva drama jer kako kaže S. Batušić *cijeli taj slijed događaja i sukoba autor je nanizao naivnom sentimentalnošću i dobrotomjernim rodoljubljem pa nije nikakvo čudo da su - i u Zagrebu i gdje god se to djelo pojavilo - radnju pratile suze i jecaji.* (str. 31).

Temeljna je ideja patosa isključivanje pojedinca ravnog nama iz društvene skupine kojoj pokušava pripadati, kaže Frye. Stoga je središnja tradicija sofisticiranog patosa proučavanje izdvojenog duha, priča o tomu kako je netko, prepoznatljivo sličan nama, slomljen sukobom između unutarnjeg i vanjskog svijeta između zbilje u mašti i zbilje utvrđene nekom društvenom konvencijom. (...) Takve likove možemo nazvati grčkom riječi alazon, što znači varalica netko tko se pretvara da jest ili pokušava biti nešto više od onoga što jest. (Frye, str. 52).

Spuštanje u modusu prati i sužavanje vizure junaka, odnosno snižavanje položaja junaka i smanjenje njegove moći. Glavni lik zato u melodrami ne može biti nitko od zrinško-frankopanskih junaka, već Ivan Gnade kao najnemoćniji u cijeloj lozi. To otkriva i njegovo ime, odnosno nadimak. Gnade znači milost, a Ivana su tako zvali jer je samo zahvaljujući carskoj milosti ostao živ kao posljednji Zrinjski. Taj nadimak zvuči uz prezime Zrinjski kao uvreda jer Zrinjski nisu nikada molili za milost već samo tražili ono što im pripada, plaću za usluge.

Izmoljeni život ili poklonjeni život nepojmljiv je svakom pravom junaku *romanse*, ali u drami *Posljednji Zrinjski* smo daleko od tog modusa, i nema više junaka za koje *su čuda hrabrosti i junaštva* normalna. Gnade je izgubivši porijeklo i lozu postao sličan nama, a osnovni sukob je između njegove bijedne sadašnjosti i slavne prošlosti. On se, kao pravi *alazon*, pokušava pretvoriti u junaka iz nekih prošlih vremena, vremena njegova oca i biti ono što nije. Pokušava osvojiti staru slavu, sve ono što su Zrinjski i Frankopani izgubili.

Naravno, tu je i tipičan fabularni repertoar melodrame. Mladima, Ivanu i Klari, ljubav je zabranjena, a Klaru uzalud tjeraju da pođe za bogatog uglednog i u nju zaljubljenog grofova sina Ulrika. Grof odlučuje da se Ivan i Klara vjenčaju ne bi li tako vezao Ivana uz Austrijance i otupio mu osvetničku oštricu, a sina spasio meزالijanse, ali Ivan otkriva tajnu očeve smrti koja postaje preprekom njegovoj ljubavi. Smrt grofa radnju pokreće u drugom smjeru, Ivan prihvaća vodstvo u buni Hrvata i dopjeva u zatvor, a Klara će pristati poći za nedraga ne bi li spasila dragog... ovo je samo dio zamršene i napete fabule u kojoj su brojne spletkе, česta otkrivanja skivenog porijekla glavnih likova, smrti bodežom i otrovom itd.

Navest ću samo jedan motiv koji pokazuje razlike u modusima: mač. U krvnikovoj kući visi mač kojim je odrezana glava Petru jer krvnik misli da mu donosi sreću. Kada Gnade doznaje istinu odnosi mač sa sobom, ali ne uspjeva njime zadobiti vojničku

slavu već je zajedno s ostalim hrvatskim urotnicima zarobljen u prvoj zasjedi koju mu austrijska vojska postavi. Dakle, taj mač je sasvim drugog značenja od onog kojim je odrezana veprova glava u Raosa. Tamo je bio mač junaka, ovdje amajlija, sjećanje na junaka jer u svijetu *niskomimetskog modusa* više nema junaka. Svi su samo ljudi.

IRONIJSKI MODUS

GENERAL I NJEGOV LAKRDIJAŠ. Fryeva ironija, naravno, nema značenje podsmjeha iz svakodnevnog života, već: *Termin ironija, dakle, označuje način kojim se netko pričinja slabijim nego što jest, što u književnosti postaje najčešće načinom da se kaže što je moguće manje, a da to znači što je moguće više... (...) Kao modus ironija je rođena iz niskomimetskoga: ona uzima život točno onakim kakvim ga vidi. Ali ironičar pripovijeda bez moraliziranja, nemajući drugi cilj doli svoju temu.* (Frye, str. 53).

Glavni lik je *pharmakos*, obična žrtva, ni kriva ni nevinna. Nevinna je jer je ono što mu se dogodilo daleko jače od bilo kakve njegove krivice koju može imati, a kriva jer pripada društvu krivnje u kojem se takve nepravde najnormalnije događaju. Junak *ironijskog modusa* je jedan od nas koji je stradao jače od nas i zato je slabiji od nas, a odabran je za glavnog junaka nekog djela, pa tako i za žrtvu, igrom slučaja ili slijepe sudbine. Ako podsjetimo još da autor u *ironijskom modusu* nema drugog cilja doli izložiti vlastitu temu (bez ikakvog moraliziranja i komentara), očito je da se hrvatski povijesni junaci sa svojim mitskim aureolama ne gledaju rado u ironijskom modusu.

Drama *General i njegov lakrdijaš* Marijana Matkovića govori o sigetskoj bitci. Nikola Šubić Zrinski pojavljuje se sa svim atributima junaka *romanse*, on je hrabar i neustrašiv vojskovođa. Jedina razlika u prikazivanju Šubića je u tome što u Matkovićevoj drami on prema svom junačkom životu inscenira i svoju isto tako junačku smrt iako je može izbjeći. Ta je činjenica zazvučala publici na premijeri kao blasfemija (jer svetost njegove žrtve pretvara u računicu), ali dosljedno gledano, ta Šubićeve odluka (pa makar značila i žrtvovanje brojnih vojnika) nije grijeh za pravog viteza *romanse* i ne povlači za sobom ni najmanju vitezovu odgovornost. Život junaka u *romansi* je ionako posvećen Bogu i idealima, a jedino junačka smrt može potvrditi dostojnost junakova života.

No, Matković nije pisao *romansu* nego dramu *ironijskog modusa* pa zato glavni junak nije Zrinski nego Gašpar Alapić. Onaj isti Alapić koji u Dragošićevoj drami *Siget* zadobije očevu kletvu jer je došao živ kući, odabran je i u drami *General i njegov lakrdijaš* kao jedini preživjeli junak. Istina, iz drugačijih razloga. On je postavljen kao suprotnost Šubiću. Dok Šubić upravlja ne samo životom nego i smrću i sebe i drugih ljudi, Alapić ne upravlja ni svojim životom. Naprotiv, on je čitavo vrijeme drame upravljao od nekoga, a kada izbjegne Šubićevoj režiji junačke smrti to ne znači da se oslobodio, već da je upravljanje nad njegovim životom preuzeo njegov sluga.

Tragovi Alapićeve veze s ostalim junacima *romanse* kriju se u njegovoj pobuni protiv slugina plana da spasi gospodara na nedostojan način za jednog viteza (preobučenog u krpe), ali kao pravi junak *ironijskog modusa* Alapić je nemoćan. Njegova pobuna (priznanje Turcima da je on plemić i da ga trebaju pogubiti s ostalima a ne držati u blatu sa zarobljenim robljem) neće uroditi plodom, Turci mu neće povjerovati. Alapić ne može upravljati svojom sudbinom i on će se tako spasiti iz bitke protiv svoje volje u prvom činu. U drugom se izmiče svom manipulatoru, služi, i naoko oslobađa, ali kako je ostao *ironijski* junak samo je promijenio manipulatora vlastite sudbine i pada u zamku politike.

LIJEPA NAŠA 1848. U suvremenoj hrvatskoj dramaturgiji postoji i pokušaj primjene drame *ironijskog modusa* na još jednog hrvatskog junaka: *Lijepa naša 1848* Davora Žagara i Pavla Vranjicana govori o djelovanju Ljudevita Gaja i postavljanju Josipa Jelačića na bansku čast. Svi likovi, unatoč njihovim visokim pozicijama u društvu imaju suženu vizuru, znaju manje od nas. Gaj ne zna za urotu protiv njega i za Paulinin privatni život, Jelačić se ne razumije u politiku, Paulina ne razumije djelovanje Gaja, a hrvatskim vojnicima nije jasno zašto ginu pod Bečom kad su krenuli oslobađati Hrvatsku od Mađara. Svi su na neki način u ulozi *pharmakosa* - ne samo onaj poginuli vojnik kojeg pod Bečom pokapaju ne znajući na kojem jeziku da ga isprate u grob nego i ostali likovi čije nagrade prelaze zasluge, a kazna krivicu.

PRITISAK MITSKE SVIJESTI

Pisac ili drugi kazališni djelatnik koji posegne za temom hrvatskih povijesnih junaka vrlo je ograničene *licentie poetice* u svom stvaranju, a svako se djelo procjenjuje metrom nekoliko i to prilično različitih kriterija. Ponajprije drame moraju zadovoljiti vrlo jak pritisak mitske nacionalne svijesti.

DOLIČNOST. Prvo pravilo procjene povijesnih drama s hrvatskim povijesnim junacima je pravilo doličnosti koje određuje dopušteni *modus*. *Romansa* je preporučeni *modus*, *visokomimetski modus* dopušteni, a sve niže od njega doživljava se kao nedolično. Zato stručnjaci, književni i kazališni teoretičari, uglavnom preziru melodramu Higin Dragošića *Posljednji Zrinski*. I dok je S. Batušić sa svojim sudom o sentimentalnosti koja izaziva suze ipak obziran, Vaupotić je puno direktniji. Izričito tvrdi da je komad loš i da se ne bi više mogao igrati (Vaupotić, 1973. str. 102), što je srećom opovrglo vrijeme i kazališna praksa.

Vjerojatno je to osjetio i sam Dragošić pa je drugo njegovo djelo o zrinško-frankopanskim temama bio *Siget*, dolična *romansa*, koja je imala proporcionalno drukčiji uspjeh od drame *Posljednji Zrinski*. Ovaj put ju je prihvaćala kritika, ali publika nije bila tako oduševljena. Treće Dragošićevo djelo iste teme *Posljednji dani Katarine Zrinske* je, na žalost, izgubljeno, ali se po izboru teme može pretpostaviti autorov povratak melodrami.

Pritisak doličnosti jednako je snažan i u naše vrijeme. Higin Dragošić je u Liberovu *Povijest hrvatske književnosti* ušao samo kao usputna opaska na strani 194. i 306. knjige broj 5. U ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti* Matice hrvatske nije dobio pravo na svoje ime na koricama već je stavljen u knjigu pod nazivom *Pučki igrokazi XIX stoljeća*. Kada su prošle sezone kazališta redom postavljala zrinško-frankopanske teme niti jedno od uvaženih, HNK-ovskih kazališta, nije željelo postaviti Dragošića, unatoč vrlo sceničnom tekstu i relativno malom broju uloga. Za njim je posegnulo tek poluprofesionalno kazalište u Virovitici. Napravili su odličnu predstavu koja se napeto gleda upravo zato jer smo još uvijek u *niskomimetskom modusu* pa publika voli melodrame. No, pravilo doličnosti djeluje. Cijeli virovitički ansambl igrao je melodramu, ali glumac koji igra Gnadea uporno pokušava podići *modus* jer mu se ovaj čini nedostojnim junaka kojeg igra. Zato predstava na tim mjestima pada.

Pravilo doličnosti dopušta tragediju kojoj je i Aristotel priznavao uzvišenost kao formu iskaza priče o hrvatskim povijesnim junacima ali samo deklarativno jer to isto pravilo ne dopušta tragičku krivicu koja je osnovna razlika *visokomimetskog modusa* i *romanse*. To ide tako daleko da kritičari zamjeraju autorima na uvođenju tragične krivice o drami čak i kad je istinita za neki lik.

Kritičar K. Šegvić prekorio je Antu Tresića Pavičića što je prihvatio da je Petar Zrinski uglavio savez s Turcima, pa da je na taki način dobio zasluženu kaznu od cara kao izdajica. (S. Batušić, str. 34), a Tresić Pavičić se brani da je to istina. Komentar Slavka Batušića (str. 34) ovog spora u kojem kaže da su i napad i obrana izlišni jer pjesnik ima pravo na pjesničku slobodu, nije točan. Doličnost itekako ograničava pjesnikovu slobodu.

Isti je odnos prema tragediji ostao do danas. Kada Kunčević postavlja Strozzirovog Zrinskog u Varaždinu, on ga podiže u modusu. Rekli smo da je Zrinski napisan kao tragedija visokomimetskog modusa, ali Kunčević briše tragičku krivicu Zrinskog, a i Katarinina volja za moći je izgubila demonizam Lady Macbeth. Predstava je postala romansa jer je dominantna ratnička linija teksta, a umjesto vođe koji strada jer je neodlučan u odsudnom trenutku, pokazuje junaka, viteza koji strada jer je nevičan politici i spletkama. Dvor je postao personifikacija zla suprotstavljena Zrinskom kao personifikaciji dobra.

Pokušaj Marijana Matkovića, da sigetskog junaka poveže s ironijskim modusom u drami *General i njegov lakrdijaš* doživljen je kao strašna blasfemija prilikom izvođenja. Za pravilo doličnosti sigetski junak u donjem rublju na sceni kao i promjena motivacije ulaska u bitku bili su pravo svetogrđe. Iako je Matković ostavio Šubića kao junaka romanse činjenica da je u njegovoj smrti bilo računice (inscenirati junačku smrt) bila je nedopustiva za pravilo doličnosti koje kaže da junaci umiru čisto i bez ikakve plaće doli vječna života na onome svijetu. Osjećaj povrijeđenosti bio je tako jak da je iz njega proizašla predstava Mire Međimorca *Opsidio Sigetiana* u kojoj je sigetski junak ponovo vraćen na svoje mjesto u modus romanse.

POVIJEST. Drugi kriterij pritiska mitske svijesti prilikom ocjenjivanja drama jest štovanje povijesti. Zato ne čudi Vaupotićeva pohvala Ogrizoviću za njegovo detaljno proučavanje arhiva i poštivanje povijesti. Zbog jednog malog nepoštivanja povijesnih činjenica (prikazivanje Leopolda kao smućenog čovjeka koji završava u nekoj vrsti ludila dok je navodno bio snažni makijavelist i okrutnik) Vaupotić ispričava Ogrizovića ekspresionističkom modom onog vremena i to čak dva puta u tekstu. (1973. str. 106.)

Slično je i u našem stoljeću. Govoreći o svojoj drami *Smrt Stjepana Radića* Bakarić iznosi u razgovoru s Gigom Gračan kako je u potpunosti poštivao povijest, a za ličnosti koje ne poznaje dovoljno iz povijesnih spisa (carica, Janković) uvodi načelo vjerojatnosti - na temelju onoga što znamo vrlo su vjerojatno upravo takve (Bakarić, str. 184).

Pravilo poštivanja povijesti djeluje i u dramama dvadesetog stoljeća iako se one ne smatraju povijesnim dramama. Zato ne čudi da programi za predstave o hrvatskim povijesnim junacima izgledaju gotovo u pravilu kao poglavlja iz udžbenika povijesti.

No, kako se vidjelo iz principa doličnosti i zamjerki Tresiću Pavičiću što je pokazao na sceni jedan nedoličan povijesni podatak, povijest mitskoj svijesti ne treba kao niz činjenica nego više kao potvrda realnosti junaka, kao potvrda njegova postojanja i njegove pripadnosti hrvatskoj povijesti.

POLITIČKA OGRANIČENJA. Drame o hrvatskim povijesnim junacima imaju još jedno snažno vankazališno opterećenje koje ih prati zbog pritiska mitske svijesti. Zbog ideje hrvatske državnosti za koju se zrinsko-frankopanska urota borila, svako spominjanje urotnika bilo je revolucionarni čin kaže Miroslav Vaupotić (1973, str.

104), a Slavko Batušić odmah na početku svog teksta ističe političko značenje tih drama u kojima je u 19. stoljeću svaka aluzija na tadašnju austro-ugarsku vlast doživljavala na premijeri frenetične aplauze (str. 30). Zato se moglo dogoditi da kritika napadne Ogrizovića zato što su mu Habsburzi ispali životniji iako se to dogodilo upravo zato što je Ogrizović poštivao ostala pravila pritiska mitske svijesti.

KAZALIŠNI ZAHTJEVI. No, na kraju se sve drame procjenjuju i iz kazališnog kuta, a tada se vidi sva neprimjerenost sceni drama nastalih u *modusu romanse*. Kumičića su napadali da mu je Petar Zrinski više deklamator nego djelatni junak, više podesan za epski nego dramski prikaz. *Tragičnost tog komada jest njegova historijska pozadina*, kaže Hranilović (S. Batušić, str. 36), a već smo spomenuli zamjerku Branimira Livadića Ogrizoviću za scensku plošnost urotnika. Miroslav Vaupotić tvrdi da u drami *Sigetski junak Nikola Zrinski Vladislava Vežića lik Sulejmana dan je umjetnički daleko izazitije nego Zrinskog (...)* *Turski car je kolebljivo životvorno, lukavo, ali i osjećajno biće koje misli o slabostima raja, o životnim uživanjima, razmišlja o prolaznosti slave i nadmudruje se s vezirom Sokolovićem, a Zrinski je papirnati junak bez mane, koji samo juriša u boj*, koji je slavno živio i slavno će umrijeti. (Vaupotić, 1969. str. 52-53). Primjeri bi se mogli navesti i iz recentnih kritika.

I tu su kritičari potpuno u pravu jer su vrlo točno označili onu dosadu i *mrtvački teatar* od kojeg smo krenuli na početku teksta. *Romansa* ne može biti scenična - savršeni junaci na sceni ne funkcioniraju jer elegično, kao njihova osnovna osobina, ne može biti izvor dramske napetosti. Ne spominje Frye slučajno dramske vrste tek od *visokomimetskog modusa* na niže. Naime, upravo od tog modusa počinje drama junaka koja se može gledati na sceni zato što se radi o stradanju junaka zbog ljudi i među ljudima. Stradanje zbog Boga i u njegovo ime nije drama nego radost. Zato predstave koje nastaju prema tekstovima *romanse* nisu drame, ma kako da su tekstovi dobri unutar svog modusa i ne treba čuditi što su drame o hrvatskim tragičnim junacima odlični primjeri *drama za čitanje*.⁴

Sceni *ironijskog modusa* neprimjerena⁵ je *romansa* sa sebi svojstvenim slapovima riječi jer *ironijski modus* bitno karakterizira, kako kaže Frye, pisac koji otkriva način *kako da kaže što je moguće manje, a da to znači što je moguće više*.

To potvrđuje scenski uspjeh i izuzetno dug život upravo onih drama koje su napisane u nižim modusima od *romanse* - Strozziiev *Zrinski* i Dragošićev *Posljednji Zrinski* bili su pravi kazališni hitovi.⁶

⁴ *Romansa* se u nekim zemljama može djelomično podvesti pod naziv romantizma, a on također nije bio sklon sceni pa su gotovo sve romantičarske drame ugodnije za čitanje nego za gledanje. V. Hugo je pisao programatske drame koje su na premijeri doživjele aklamacije jer su izražavale novu osjećajnost, ali nisu ostale scenski žive. Romantizam je skloniji prozi upravo zbog tih slapova riječi dok scena traži djelovanje i sumnju.

⁵ Jedine kazališne vrste koje pripadaju *romansi* su opere i prikazanja, ali one se doista teško mogu nazvati dramama. Te se vrste (kao i drugi oblici *romanse*) mogu prikazivati i u drugim, dramskim modusima, samo ako postoji svijest o njihovom pripadanju modusu *romanse*. *Romansa* u naše vrijeme može ući ili kao citat (što je slučaj s operama koje doživljavamo kao direktne citate jednog drugog vremena) ili uz određeni kazališni odmak vlastitog vremena. Problem s *romansama* koje u tekstu opisujem je u tome što nas žele uvjeriti da su one upravo takve kakve jesu pripadajuće vremenu.

⁶ Drama *Posljednji Zrinski* postavljena je od 1894. do 1952. godine petnaestak puta sa šezdesetak izvedbi u Zagrebu, Osijeku, Splitu, Zadru, Karlovcu, Varaždinu, što je vrlo velik broj za to vrijeme. S. Batušić (str. 32) kaže da je predstava doživjela lijep uspjeh i na gostovanju u Chicagu i Pittsburgu. Strozziiev *Zrinski* imao je pak od 1924. do 1971. pet postavljanja s tridesetak izvedbi, dok su Strozziievi drugi kazališni uspjesi kao *Čuvaj se senjske ruke* imali po pet izvedbi. U vrijeme kada su se kazališna djela postavljala samo za premijeru pet izvedbi nije malo.

Kazalištu doista nije lako: s jedne strane od njega se traži da dolično rekreira *modus romanse* s idealnim junacima poštujući povijest, a onda ga se procjenjuje (svjesno ili ne) u skladu s važećim dramskim modusom i zamjera neprimjerenost. Zato nije čudo da je Vinko Jurković pišući o Strozzi-ovoj drami (S. Batušić, str. 40), ustvrdio da je nemoguće pisati o toj temi, što je sumnjao i sam Ogrizović.

POPUNJAVANJE PRAZNINE

Ako je *romansa* neprimjerena našem vremenu na kazališnoj sceni, zašto onda kazališni djelatnici inzistiraju na njezinom postavljanju na scenu? Oni za *modusom romanse* osjećaju potrebu - i kao umjetnici i kao ljudi zato jer u Hrvatskoj *modus romanse* nije do kraja ispunjen. Svi narodi moraju proći kroz sve moduse zato što jedan prirodno izlazi iz drugoga pa je logično da jedan narod pokušava popuniti propušteno. Zato se hrvatski umjetnici uporno vraćaju *romansi* u želji da pod pritiskom mitske svijesti popune prazninu iako i sami osjećaju da su davno već zavladaali drugi modusi.⁷

PRITISAK POLITIKE

Zašto je ta praznina nastala baš u *modusu romanse* i zašto je povijesna drama bila tako odiozna u nekim vremenima odgovor može dati samo - politika. *Modus romanse* u svakoj je zemlji slavljenje vlastite povijesti i naroda, a zato što nikada nismo bili slobodni našu je kulturu, dakle i izražavanje modusa u umjetnosti, određivala politika velikih sila koje su upravljale našom sudbinom i koje su nerado gledale na prevelike izljeve nacionalne svijesti. Samo pritisak politike može objasniti zašto se povijesna drama kao najizrazitiji reprezentant *romanse* javlja u hrvatskoj drami u vrlo nepravilnim ciklusima za dramski razvoj: četiri proplamsaja, tri praznine i jedan intermeco. Taj je put najlakše slijediti na primjerima obrade zrinško-frankopanskih tema jer su one daleko najbrojnije u hrvatskoj povijesnoj drami.

PRVI PROPLAMSAJ. Prvi proplamsaj povijesne drame je njezin početak u drugoj polovici 19. stoljeća. Tada se i u drugim književnostima pišu ili još uvijek pišu povijesne drame i romani zbog buđenja ideje o državotvornosti nacije, a kod nas je to značilo otpor protiv austro-ugarske vlasti. Do kraja 19. stoljeća napisane su ove drame: Mirko Bogović *Frankopan* 1851, Ljudevit Vukotinović *Gostba* 1853. i *Sastanak u gradu Zrinju* 1858, Hugo Badalić *Nikola Šubić Zrinski* (libreto) 1876, Higin Dragošić *Posljednji Zrinjski* 1894. i *Siget* 1895, Ante Tresić Pavičić *Katarina Zrinjska* 1899, te Eugenij Kumičić *Petar Zrinski* 1900.

Politika je ne samo uvjetovala procvat ovih tema, nego i njihov odabir. Kult zrinško-frankopana uveo je Ante Starčević i njegovi pravaši smatrajući urotnike pravim nosiocima ideje hrvatske državnosti. No, taj je isti Ante Starčević napao u

⁷ Što nam nedostaje za popunjavanje? Najlakše je pokazati na primjeru uspjelog prelaza. Shakespeare je uzimao priče i motive iz engleskog (epova, viteških kronika) i grčkog *modus romanse* i prikazivao junake spuštene uz pomoć tragične krivnje do *visokomimetskog*, a ponekad i *niskomimetskog modusa*. Naši dramatičari su u drugačijoj situaciji. Nama nedostaje množina povijesnih romana, epova, priča iz života hrvatskih svetih ljudi, balada, narodnih pjesama koje se usvajaju kao dio nacionalne svijesti od osnovne škole, ali i povijesnih rasprava i medijskih obilježavanja važnih datuma koji su formirali nacionalnu povijest i svijest.

Naše su škole oduvijek prezirale sve što je povijesno, posebice s temom hrvatske povijesti. Tako da je u obaveznu lektiru odabran Kumičićev realistični roman *Olga i Lina*, a ne *Urota* jer su *povijesna djela bila prigodničarska i loša*. Na satovima povijesti zrinško-frankopanske teme bile su minimalno ili nikako obrađivane.

Saboru Nikolu Šubića Zrinskog kao austrijskog slugu i zato se nakon ovog perioda Nikola Šubić Zrinski vrlo rijetko pojavljuje kao tema neke drame, a o urotnicima se uvijek iznova pišu drame.

PRVA PRAZNINA. Od 1900. do 1921. nije napisan niti jedan komad o urotnicima. Kako kaže S. Batušić (str. 36) za vrijeme prvog svjetskog rata nije bilo uputno pisati protiv Habsburgovaca.

DRUGI PROPLAMSAJ. Hrvatska je nakon pada Austro-Ugarske 1918. ušla u novu državu Kraljevinu Srba Hrvata i Slovenaca povjerovavši da su se njene ambicije o državotvornosti naroda ostvarile. Hrvatsko narodno kazalište je objavilo 1920. natječaj za dramu o urotnicima, a u propozicijama je rečeno da u *minulom se razdoblju s obzirom na cenzuru i političke prilike, nije mogao ovaj historijski događaj obraditi posve slobodno, a u sadašnjim novim prilikama treba dostojno uzveličati uspomene na Zrinskog i Frankopana*. (S. Batušić, str. 36). Na natječaj je su, međutim, dostavljeni samo jedan početnički tekst i Ogrizovićevo djelo *U Bečkom Novom Mjestu* 1921., a u tom su periodu napisani još i *Posljednji dani Katarine Zrinske* Higina Dragošića 1921(?) i *Zrinski* Tita Strozia 1924. godine.

Vaupotić to objašnjava: *kult legende Petra Zrinskog i Frana Krste Frankopana i njihove pobune protiv austrijskog carskog dvora nastajući od ilirskih vremena do stvaranja bivše Jugoslavije više je i odgovarao općoj orijentaciji hrvatske inteligencije i hrvatskih pisaca i općeslavenskim i naravno jedinstvenom južnoslavenskom duhu koji su oni zapravo i najviše stvarali, a velikosrpska politika u bivšoj Jugoslaviji od klasičnih povijesnih predanja jedino je dopuštala baš taj zrinsko-frankopanski kult kao relativno unitaristično jugoslavenski*. (Vaupotić, 1969. str. 45).

DRUGA PRAZNINA. Nakon Stozzievog *Zrinskog* gotovo pedeset godina nije napisan komad zrinsko-frankopanske teme. Nakon izvedbe drame Higina Dragošića *Posljednji Zrinski* 1934. godine četrdeset godina nije ni igran komad na tu temu (uz iznimku postavljanja upravo tog Dragošićevog komada 1952. u Zadru). Kako je popularnost tih komada kod publike ostala nesmanjena, razlog šutnje o toj temi morao je biti vankazališni.

Očito je nakon nekog vremena, naročito nakon šestojanuarske diktature 1929., velikosrpska hegemonija pokazala svoje pravo lice nesklono ideji o hrvatskoj državnosti u istoj mjeri kao što su joj bili neskloni i Habsburzi.

Smjene naziva države u kojoj se Hrvatska nalazila nisu donosile za Hrvatsku ništa dobro jer su junaci hrvatske povijesti i dalje bili tabuizirani, a Jugoslavija nastala nakon drugog svjetskog rata nije u tome bila iznimka.

O situaciji u novoj Jugoslaviji i razlozima nepisanja i neproučavanja povijesne drame kaže Vaupotić: *Manjak povijesne drame i dramatike kao i neophodni životni kontinuitet s vlastitom nacionalnom tradicijom bio je prekidan i prekinut zbog nekoliko društveno-političkih i estetskih momenata. Ali uza dva izrazito politička (nepovoljno doba vladavine monarhističke Jugoslavije i zatim tabuiziranja povijesne tematike kao malograđanske nazdravičarske hereze u vremenu socijalizma i internacionalnog duha) treći, odlučujući i odlučni čimbenik bijaše književni. I estetski smjerovi kretanja novije hrvatske književnosti današnjice mimoilazili su povijesnu tematiku*. (1973. str. 97).

No, izgleda da je i ovaj estetski razlog politički što će se vidjeti iz kasnijih proplamsaja, ali vratimo se pitanju zašto je povijesna tematika bila toliko odiozna u novoj

Jugoslaviji. Hrvatski povijesni junaci su u književnosti nakon drugog svjetskog rata gotovo proskribirani ne samo zato jer su bili Hrvati nego i zbog komunističkog koncepta povijesti koji je vladao. On je priznavao samo ratove i radničke i seljačke bune kao pokretače koga povijesti, a prešućivao dinastije, monarhije i plemenitaške borbe.

Zato je toliko bio uzdizan Matija Gubec, koji je također bio Hrvat, ali seljak. Podržavajući njegov kult, država je dala novac za snimanje filma o njemu koji se prikazivao po školama, a priča se napuhala do laži, kako je dokazala Nada Klaić. S druge strane, velike i moćne hrvatske dinastije Zrinskih i Frankopana proglašene su *malograđanskom maglenom tiradom* i nekim nepoćudnim hrvatstvom kojeg se Krleža javno odricao u *Deset krvavih godina* strpavši sve važne, istina jugoslavenske, povijesne junake u ropotarnicu povijesti.

TREĆI PROPLAMSAJ. Naravno, treći se proplamsaj zbio krajem šezdesetih sa već čuvenim *hrvatskim proljećem* kad se opet jednom činilo da Hrvatska može izboriti neku vrst vlastite samostalnosti i državnosti unutar jugo-zajednice. Postojao je i konkretan povod za oživljavanjem teme: navršila se 300 obljetnica pogibije urotnika. Osim što je napisan Raosov *Navik on živi ki zgine pošteno* (1971) i izvedena Šopova radio-drama *Vječni preludij*, po scenama su se postavljali i stariji komadi na tu temu. Simptomatično je da se upravo u to vrijeme tematski dijapazon proširio novim, mlađim hrvatskim junacima. To je vrijeme kada je Tomislav Bakarić napisao *Smrt Stjepana Radića* (1970).

TREĆA PRAZNINA I INTERMECO. Sastanak u Karadorđevu krajem 1971. godine prekinuo je hrvatski zanos i dramske obrade povijesnih tema, a naročito onih vezanih uz obitelji Zrinskih i Frankopana ponovo su proskribirane. Deset godina nakon Karadorđeva ta se tema nije smjela spomenuti u javnosti. A onda je u nekoj vrsti intermecca, popuštanja komunističke stege u osamdesetima, jedna drama o urotnicima na mala vrata dospjela u javnost. Prvo su *Urotnici* Mira Gavrana išli kao radio-drama 1984. godine kada su i objavljeni u knjizi Gavranovih drama, a iduće godine drama je postavljena u polukružnoj dvorani Teatra ITD. Istini za volju u tom intermecu postoji još jedno spominjanje te teme. Drama Nikole Šopa *Vječni preludij* objavljena je 1987. u knjizi Šopovih drama *Kroz vrevu stećaka*, ali ne u Hrvatskoj već u Sarajevu.

ČETVRTI PROPLAMSAJ. Četvrti proplamsaj započeo je 1990. s prvim demokratskim izborima i pobjedom stranke koja je kao osnovni program proklamirala uspostavljanje hrvatske državnosti. Njegov puni intenzitet potaknulo je upravo uspostavljanje te državnosti 1991. godine. Za sada se taj proplamsaj očituje više u igranju starih komada na tu temu nego u pisanju novih.

U te su dvije godine postavljene predstave koje sam već spominjala u ovom tekstu (riječki *Vuci*, varaždinski *Zrinski*, "Histrijsko" *U Bečkom Novom Mjestu*, virovitički *Posljednji Zrinski*, splitski *Smrt Stjepana Radića*). Popisu treba dodati i još dva tematska proširenja: dramu *Andrija Hebrang* Anđelka Vuletića postavilo je zagrebačko Hrvatsko narodno kazalište, a dramu *Ivana Bakmaza Stepinac - Glas u pustinji* Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu 1992. godine. Ovdje treba spomenuti i *Osmana* Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu (1992.) koji je također pokušaj rekreiranja junačke i nacionalne romanse na sceni.

Od novih tekstova uz Bakmazova *Stepinca*, koliko znam, trenutačno jedino Vladimir Stojisavljević piše komad *Katarina Zrinska od Frankopana* za Teatar ITD gdje ga režira Božidar Violačić, a premijera se očekuje u siječnju 1993. godine.

BAROMETAR HRVATSKE SLOBODE

Iz ovog je križnog puta tema o hrvatskim povijesnim junacima, a naročito zrinško-frankopanskih tema, vidljivo da su one barometar hrvatske slobode. Kad god se Hrvatska ponada slobodi i povjeruje u mogućnost vlastite samosvojnosti odmah posegne za njima. Svaka ih vlast u fazi opozicije, odnosno dok se bori za vlast, osjeća kao svoje glasnogovornike, ali kada se učvrsti počinje se osjećati ugrožena. Tema zrinško-frankopanske urote, tema je pobune protiv vlasti, pa nije uputno dozvoliti puku poistovjećivanje s mitskim junacima tog tipa. I onda ih vlast zabrani ili označi kao nepoželjne. Valja vidjeti do kada će te teme biti ovako slobodne na našim scenama.

ZAKLJUČAK - ZAŠTO BAŠ KAZALIŠTE?

Pritisak nacionalne svijesti za popunjenjem praznine romanse nije samo na kazalište, već i na ostale umjetnosti, ali je kazalište najviše od svih umjetnosti dijete svog vremena i trenutka u kojem nastaje. U kazalištu se najlakše očituje nesporazum odabira pogrešnog modusa i neispunjenih praznina koji se u drugim umjetnostima ne mora tako jasno i odmah uočiti. Možete slikati slike iz nekog starijeg modusa i dobit ćete epitet anakronog, ali predstava iz nekog starijeg modusa često je negledljiva. Uz to, dok se neki drugi mediji mogu razvijati u potaji ilegale (tko zna kakvi su sve epovi o hrvatskim junacima skriveni u ladicama), kazalištu je to nemoguće, njemu je za razvoj potrebna javnost.

Upravo zato, zbog političkog prekidanja prirodnog toka u razvoju romanse pisci pišu, a kazališni djelatnici uporno postavljaju romanse, želeći pod pritiskom nezadovoljene mitske svijesti, završiti, izživjeti taj modus. I toga su svjesni i sami djelatnici koji će to reći, naravno, poetičnije: *Ono što se nosi u srcu nikada ne umire. Može se potisnuti na razini nacionalne svijesti čak privremeno izčeznuti, no živi u najdubljim sferama nesvjesnog kao žerava ispod zapretanog pepela. I kad tad mora se razgoriti u živu vatru kao da tog beskrajnog dugog prekida nije ni bilo.* (D. Gašparović i Ž. Mesarić u programu predstave *Vuci*).

Situacija u kojoj su te teme napokon uspjele izživjeti *modus romanse*, (jer su ga popunili oni koji to mogu čak i sa ovakvim zakašnjenjem, dakle škola i mediji) i napokon se početi spuštati bez opterećenja mitske svijesti, znak je da smo doista uspješni ostvariti vlastitu i samosvojnu državu i ispuniti *modus romanse* za kojim svaka zemlja teži.

BIBLIOGRAFIJA

DRAME

Ante Tresić Pavičić: *Katarina Zrinjska*, in *Ante Tresić Pavičić*. Matica hrvatska. Zagreb 1963.

Higin Dragošić: *Posljednji Zrinjski*, in *Pučki igrokazi XIX stoljeća*. Matica hrvatska. Zagreb 1973.

Higin Dragošić: *Siget*. Antun Scholz. Zagreb 1895.

Tito Strozzi: *Zrinjski*, in *Strozzi, Kulundžić, Mesarić, Senečić*. Matica hrvatska. Zagreb 1965.

Hugo Badalić: *Nikola Šubić Zrinjski* in Anđelko Mijatović: *Obrana Sigeta*. Zbornik Kačić. Split 1987.

Milan Ogrizović: *U Bečkom Novom Mjestu*. Matica hrvatska. Zagreb 1921.

Davor Žagar/Pavle Vranjican: *Lijepa naša 1848*. (Rukopis posuđen iz biblioteke Dramskog kazališta Gavella).

Marijan Matković: *General i njegov lakrdijaš*, in "Forum" 10-11/1969.

Ivan Raos: *Navik on živi ki zgine pošteno*, in "Kolo" 4/1971.

Eugen Kumičić: *Petar Zrinski*. Kugli. Zagreb 1941. (?)

Nikola Šop: *Vječni preludij*, in Nikola Šop: *Kroz vrevu stećaka*. Veselin Masleša. Sarajevo 1987.

Miro Gavran: *Urotnici*, in Miro Gavran: *Zatočenici*. Quorum. Zagreb 1984.

Tomislav Bakarić: *Smrt Stjepana Radića*, in Tomislav Bakarić: *Hrvatski triptih*. Cekade. Zagreb 1988.

ROMANI

Eugen Kumičić: *Urota Zrinjsko-Frankopanska*, in *Eugen Kumičić II*. Matica hrvatska. Zagreb 1968.

Milutin Cihlar Nehajev: *Vuci*. Spektar. Zagreb 1974.

TEATROLOGIJA I TEORIJA

(Navodenje bibliografije u tekstu uključuje autora i stranicu. Ako su u bibliografiji navedena dva djela istog autora ovaj se uzorak primjenjuje za prvo djelo, a citat iz drugog djela tog autora označen je godinom izdanja.)

Northrop Frye: *Anatomija kritike*. Naprijed. Zagreb 1979.

Northrop Frye: *The Secular Scripture, A Study of the Structure of Romance*. Harvard University Press. London 1976.

Peter Brook: *The Empty Space*. Discus Book. New York 1969.

Slavko Batušić: *Zrinsko-Frankopanska tema na pozornici*, in "Kaj" br. 9, Zagreb, 1971.

Miroslav Vaupotić: *Zrinsko-Frankopanska urota u hrvatskoj dramskoj književnosti*. Radovi zavoda za slavensku filologiju, Zagreb 1973 (?)

Miroslav Vaupotić: *Sigetski junak u novijoj hrvatskoj književnosti*, in "Revija" br. 2, Osijek 1969.

Nikola Batušić: *Hrvatska drama 19. stoljeća*. Logos, Split 1986.

Nikola Batušić: *Povijest hrvatskog kazališta*. Školska knjiga. Zagreb 1978.

Povijest hrvatske književnosti, knjiga 4 (*Realizam*, autor Ivo Frangeš). Liber/Mladost. Zagreb 1975.

Povijest hrvatske književnosti, knjiga 5 (*Moderna*, autor Miroslav Šicel). Liber/Mladost, Zagreb 1978.

Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980, I. Priredio i uredio Branko Hećimović. Globus/JAZU, Zagreb 1990.

POVIJESNA DJELA

Andelko Mijatović: *Zrinsko-Frankopanska urota*. Alfa. Zagreb 1992.

Andelko Mijatović: *Obrana Sigeta*. Zbornik Kačić. Split 1987.

RAOSOVA DRAMA *NAVİK ON ŽIVI KI ZGINE POŠTENO* I ZRINSKO-FRANKOPANSKA TEMA

U hrestomatiji *Hrvatske drame 19. stoljeća* Nikola Batušić popisuje trinaest hrvatskih dramskih tekstova na zrinško-frankopansku temu,¹ od kojih je - između Bogovićeve *Frankopana* 1851. i Gavranovih *Urotnika* 1984. - čak osam na temu urote.² Negdje istodobno s pripremanjem praiizvedbe Raosova urotnikog *ljetopisa tjeskobe u pet slika - Navik on živi ki zgine pošteno* u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu u 1971. o tristotoj obljetnici njihova smaknuća, Slavko Batušić opisuje šest dotadašnjih izvedbi tekstova kojima je zajednički spomenuti predložak, a koji su se prikazivali u HNK svake godine 30. travnja izuzevši razdoblje prvog svjetskog rata *kad se evociranjem tragičnog finala nije smjelo dirati u "habsburške krune sjaj"*,³ te naglašava kako su sva djela bez izuzetka imala političku tendenciju održavanja kulta boraca za oslobođenje Hrvata od Habsburgovaca, da ih je općinstvo u tom smislu primalo i da su na predstavama demonstrativni aplauzi bili redovna pojava kojom su popraćene sve izreke protiv nasilja i za slobodu.⁴ Izuzme li se u svakom pogledu zaseban slučaj sigetskog Zrinskog u Matkovićevom *Generalu i njegovu lakrdijašu* igranom početkom 1970., poslije sedamdeset i prve do naših dana u teatru se na zrinško-frankopansku temu održala jedino Zajčeva opera - bojažljivo, ali ipak eksplicitno podržavajući kolektivni oblik iskazivanja nacionalnih emocija. Nakon Raosova teksta 1971., potom Gavranovog komornog dueta *Urotnika* iz 1984., tek 1991. otpočinjse scenski

1 Nikola Batušić: *Hrvatska drama 19. stoljeća*. Logos, Split, 1986. Str. 185.

2 Higin Dragošić: *Posljednji Zrinjski* (1894.), Ante Tresić Pavičić: *Katarina Zrinjska* (1899.), Evgenij Kumičić: *Petar Zrinjski* (1900.), Milan Ogrizović: *U Bečkom Novom Mjestu* (1921.), Higin Dragošić: *Posljednji dani Katarine Zrinske* (1921?), Tito Strozzi: *Zrinski* (1924.), Ivan Raos: *Navik on živi ki zgine pošteno* (1971.) i Miro Gavran: *Urotnici* (1984.).

3 Slavko Batušić: *Zrinsko-frankopanska tema na pozornici*. "Kaj", IV, 9, 1971. str. 30.

4 Ibid., str. 30.

redivivus, koji s obzirom na hrvatski kontekst i opet nije puka repertoarna slučajnost: igraju se Ogrizovićevo *U Bečkom Novom Mjestu*, Strozziiev *Zrinski*, adaptacija Nehajevljevih *Vuka*, potom u Virovitici Dragošićev *Posljednji Zrinjski*, ali novih tekstova na istu temu nema. Prema Zrinskim i Frankopanima može se, dakle, uvijek odmjeravati hrvatski društveni i politički kontekst, kao što je i problem njihove dramske realizacije paradigmatičan za odnos hrvatske drame i povijesti odnosno povijesne drame.

Slavko Batušić nadalje citira polemičku tvrdnju kritičara Vinka Jurkovića iz 1924. ("Slobodna tribina", 10.5.1924.): on smatra da je Strozziiev *Zrinski* uspjeliji od svojih prethodnika, no da je jalov posao pisati prigodne komade o ovoj temi jer zapravo o pogibiji *Zrinskoga i Frankopana nije do danas napisana dobra drama, a po mome mišljenju neće nikada niti biti napisana. Razlog je vrlo jednostavan: ovaj siže ne dopušta potpune iskrenosti, jer bi ta iskrenost mogla poništiti iluzije gledalaca. A tko znade, da li je već podesno, da se razgaljuju narodne svetinje.*⁵ Pronalaženje i očuvanje nacionalnog identiteta u fragmentu povijesti, te uspostavljanje znaka jednakosti između povijesnog, nacionalnog i mitskog bitno obilježava i dramsku transpoziciju: zapravo, na zrinško-frankopansku priču to se odnosi više nego na ostale povijesne teme, pa u tom okviru njezin status ostaje na neki način zauvijek nedodirljiv. Ritam tragedije postao je metafora u koju se oblici grotesknog jednostavno nikada ne mogu uvući, a kada se *Zrinski* u gaćama i pojavljuje, znamo kako završava.

Žanrovski model povijesne drame naslijeđen iz 19. stoljeća prenosi se i rano odumire već u prvim desetljećima 20-tog: povijesne teme u hrvatskoj književnosti *da i zauvijek* za razliku od žanra *povijesne drame* ili *povijesne tragedije* koji iščezava. Iako se mijenjaju dramaturške i kazališne poetike, sakrosanctnost nacionalnog mita ipak ostaje, bez obzira na dramaturški put od funkcionalne domoljubne patetike do psiholoških akcenata, pa sve do grotesknih, samoironičnih i parodijskih suzvučja kada se povijesnih tema prihvaća recentna dramatika. Atrofiju povijesne drame tijekom ovoga stoljeća M. Vaupotić objašnjava naslijedom *općeg prosjeka diletantizma hrvatske povijesne dramatike 19. stoljeća*⁶ i Krležinim autoritativnim minoriziranjem iste, no čini se kako je pitanje književnopovijesno i kazališno nešto slojevitije.

Zrinško-frankopanska legenda u romantičarsko-patetičnoj dramskoj retorici Vukotinovića, Kumičića i Tresića u tadašnjoj khuenovskoj atmosferi na hrvatskoj sceni prije svega je odigrala političku i društvenu ulogu, a - izuzme li se njihov značaj za povijest hrvatske drame - na pozornici ih vjerojatno nećemo tako skoro gledati. Tek u *Bečkom Novom Mjestu* Milana Ogrizovića iz 1921, zatim Strozziiev *Zrinski* 1924. i onda punih četrdeset i sedam godina kasnije *ljetopis tjeskobe* Ivana Raosa čine urotnički trokut koji, bez obzira na sve dramske različitosti, povezuju poneki srodni elementi u pristupu građi; odnosno, na njima možemo iščitavati pomake u odnosu između modernije hrvatske dramaturgije i povijesne tematike. Ni jedna od njih ne pokušava rušiti mit, no, već od Ogrizovića oslabljuje primarnost i eksplicitnost kroatofilske funkcije priče: on više slijedi povijesnu faktografiju, dijalog je intelektualno intoniran i manje nazdravičarsko blagoglagoljiv, a uvode se dotada nevidljivi akteri spletke - Lobkowitz, Hoher i Abele. Na te elemente nadovezuje se *psiholo-*

⁵ Ibid., str. 40.

⁶ Miroslav Vaupotić: *Zrinško-frankopanska urota u hrvatskoj dramskoj književnosti*. Radovi Zavoda za slavensku filologiju. Zagreb, 1973. str. 97.

*ško-intelektualna*⁷ Strozzijska drama, u kojoj se povezuju *stilski i tematski svjetovi međuratne hrvatske naturalističke i ekspresionističke kozmogonije*,⁸ a kasnije ih preoblikuje i Raos, koji opet ne ide u širinu romantizirane freske, nego fokusira na završne dvorske spletke, zaokružujući - kako Vaupotić kaže - ovu *suvremenu trijadu diplomatsko-sudskih intriga*.⁹

Unutar trokuta bitan pomak je Strozzijska drama iz 1924, a što potom na dramaturškoj razini čini Ivan Raos s događajem koji je, dakle, prekoračio "prag" povijesnog? Za fabulu u kojoj su svi detalji dobro znani Raos odabire model istražnog postupka - respektira i razgrađuje nužni dokumentarističko-fotografski okvir unutar kojega, s jedne strane, pisac može dijaloški razraditi intrigantsku igru oko urotnika, a s druge - kako bi izbjegao zamke suhoparnosti tog istog povijesnog okvira znanih činjenica - mora nekako individualizirati, profilirati sudbine svojih tragičnih likova ili dramaturški osmisлити, jednostavno - učiniti istragu i spletku dramski zanimljivom. Na hrvatskoj strani su Frankopan, Zrinski i Katarina, te nasuprot njima bečki urotnički korus - tajni savjetnik Lobkovic, kancelar Hoher, državni odvjetnik Frey i Montecuccoli, predsjednik dvorskog ratnog vijeća. U prvoj, ekspozicijskoj slici noćnog susreta u čakovečkom dvoru oni odlučuju o vlastitoj i o hrvatskoj sudbini: Zrinski u Beču vidi zadnji izlaz, dok je Frankopanu potpuno jasno kako se radi o mišolovci. Katarina je pomalo turobna i umorna žena koja, bez obzira na iracionalne slutnje, pokušava između njih pronaći razumno rješenje situacije, no u okruženju njemačkih logora shvaća nemogućnost izlaza iz zamke: ostavivši je samu, oni ipak odlaze u Beč. Tvrđnju kako je riječ o piscu *spretnom montažeru scene i fabulativnom virtuozu*¹⁰ potvrđuju druga i treća slika istrage, u kojima se kroz dinamičan dijalog razgrađuje konfabulacija spletke kada se urotnike steže u обруč do suđenja, gdje se svaka argumentacija bezočno okreće protiv njih. Dijalogom i iz njega proizašlim verbalnim obratima postiže se dramska napetost u režiji beskrupuloznog Lobkovica (inače za Raosa karakterističnog aktera), koji paralelnim, naizmjeničnim ispitivanjima pokušava razbiti uzajamnu odanost urotnika: ubrzo svaki razlog postaje izlišan unutar sustava koji sve pokreće s namjerom da se oni dovedu na gubilište. No, očekivanje kako će se *Navik on živi...* nakon prve tri slike zaokružiti kao dobro napisana istražna drama ili spretna dijaloška dramska rekonstrukcija povijesnog, Raos iznevjerava lucidnim dramaturškim obratom u četvrtoj slici. Iscrpljeni Zrinski sjedi u samici, zapada u san i bunilo: Raos vizualizira njegove snomore u kojima mu se pričinjaju Katarina, Frankopan i Lobkovic, a rješava ih vrlo jednostavnim svjetlosnim pretapanjima - izmjenama zajedničkih kratkih susreta u junakovim noćnim halucinacijama. Oni iz mraka izviru pa zatim u mraku i nestaju, a Katarina briše Zrinskome čelo maramicom (rubac je, recimo, i romantični Tresićev rekvizit), koja postaje znakovita reminiscenčna spona između realnosti i sna kada je Zrinski pronalazi u postelji i veže njome oči prije smaknuća. Upravo u tako osmišljenoj četvrtoj slici Raos izvrsno pronalazi razlog za preokrenutu situaciju, za realizaciju zamisli o obrnutom suđenju, kazališne *istrage u istrazi*. Jednostavno - diže se zid na pozornici koja otkriva dubinu sudnice, ali sada za sudački stol sjedaju Zrinski, Katarina i Frankopan, a na optuženičkoj klupi su suci

7 Ibid., str. 109.

8 Ibid., str. 110.

9 Ibid., str. 113.

10 Ibid., str. 112.

i bečki spletkari. U modelu istrage optuženi i istražitelji tako zamjenjuju mjesta - sada, dakle, sude hrvatski urotnici onima, koji su svojom politikom besramno osudili njih, pa takvom inverzijom u snu legendarni plemići dobivaju neku vrst moralne satisfakcije, katarzične mogućnosti da bar u snovima izgovore ono što u realitetu nisu mogli. Nakon buđenja, na kraju ovoga izvrsno napisanog prizora Zrinski kaže kako je *do posljednje kapi krvi zatrovan hrvatstvom*¹¹ i u završnom monologu ipak patetično anticipira vlastiti odlazak u *legendu*, izgovorivši da je *bolje umrijeti jer živ bi možda umro, a mrtav će živjeti... Njegova će smrt postati treperavo svjetlo nade u konačno izbavljenje*,¹² pa time autor od individualiziranja ipak ide prema akcentuiranju povijesne tragike urote, koja je postala metafora svih hrvatskih osvajanja slobode.

Peta slika finala na stratištu - patetično-melankolični oproštajni dijalog, predsmrtni ritual uspona i režirani preokret s lažnim pomilovanjem uz ritam bubnjeva, gradiraju teatralizaciju napetosti prema kraju, kada sluga Todor pod galgama bunca kako se krv pjesnika nikad ne suši.¹³ Dinamičan u dobro napisanom istražiteljskom dijalogu, zanimljiv u dramaturškom rješenju u kojemu se onda činjenice povijesnog događaja i neostvarene obrane barem hipotetski suočavaju, *Navik on živi...* ne uspijeva do kraja depatetizirati tragediju: s jedne strane, junaci traže izlaz iz situacije i daleko su od koncepcije romantičarskog pokoravanja tragičnom usudu, a s druge, Raos ipak u završnom činu barata dramskim trikovima romantičnog herojskog akta. Kao kronološki posljednji u trijadi Ogrizović - Strozzi - Raos, a krajnje suprotan svojim prethodnicima u ovom tematskom nizu, ni *Navik on živi...* ne ugrožava mitsku metaforiku zrinsko-frankopanske priče - ovdje nema ni malo ironijskog odmaka, ali se barem zato Raos poigrava kombinatorikom povijesnih faktografskih detalja, odmaknuvši se na dramaturškoj razini od žanra povijesne drame.

Povijesna drama zapravo je zrinsko-frankopanskoj uroti bila idealan model u kojem su devetnaestostoljetnjaci patili i snažno i glasno, no Raos se u svom ljetopisu tjeskobe - poput suvremenih dramatičara - ipak kreće *mekim hodom* moderne hrvatske dramatike prema politici i povijesti, i prema okvirima drugačije dramaturgije.

Očajničko osvajanje slobode i patnja Hrvatske koja je *antemurale christianitatis* uvijek u rukama drugih, ima svoju gorku, samoironičnu dimenziju u radiodrami *Vječni preludij* Nikole Šopa, emitiranoj iste godine kada i Raosov *ljetopis*, u groteskno-halucinantnoj igri gdje krabulja francuskog poklisara govori *ne moći naći Ervacku na karti. /Tu malo zemlja pa ne moći naći, /Zato je ne moći naći, /I mi kroz taj durbin tražiti Ervatsku na karti /-i ne moći naći.*¹⁴ Nakon Raosa *pa sve do* Gavrana 1984, tu je urotnička tema otprilike i stala. Čini se kako je danas *posve zrela* da se prebaci u drugi medij, i da je napokon netko uzme kao idealan predložak za dobar filmski scenarij.

Jesen, 1992.

11 Ivan Raos: *Navik on živi ki zgine pošteno*. Ljetopis tjeskobe u pet slika. "Kolo", IX, 4. Naklada Matice hrvatske, Zagreb, 1971. Str. 329.

12 Ibid., str. 330.

13 Ibid., str. 336.

14 Nikola Šop: *Vječni preludij*, u: *Kroz vrevu sećaka* (drame). Veselin Masleša. Sarajevo. 1987. Str. 126-127.

Dubravko Jelčić

O DRAMATIZACIJAMA ŠENOINIH ROMANA I O DRAMATIZACIJAMA UOPĆE

Od svih hrvatskih romanopisaca i prozaista August Šenoa je vjerojatno najviše i najčešće privlačio kazališne ljude, podjednako redatelje kao i glumce. U njegovim djelima, poglavito romanima, oni vide goleme dramske vrijednosti, kao stvorene za scensku transpoziciju. Štoviše, reklo bi se da su u nekima od njih pojedini dijelovi i uobličeni kao već sasvim gotovi dramski prizori. U *Seljačkoj buni*, na primjer, u *Senjskoj ruci*, u *Zlatarovu zlatu*, a o *Diogenesu* da i ne govorimo. Čvrste, maštovito smišljene i logično vodene fabule njegovih romana, zapletene ne samo osnovnim tijekom događaja nego i mnoštvom spretnih i duhovitih intriga, plastične figure brojnih osoba, od protagonista do epizodista, psihološke i socijalne napetosti među njima, koje ne karakteriziraju samo njih nego i njihovo doba, politička pozadina zbivanja, beskompromisna nacionalna ideja koja dominira (i trijumfira!) i kad nije eksponirana u prvi plan: sve to, provedeno dobrim dijelom u živoj konverzaciji i okretnim dijalozima, predstavlja zaista pravo iskušenje za teatarske ljude, i oni mu nisu mogli odoljeti.

Val dramatizacije Šenoinih djela pokrenuo je prvak moderne, Milivoj Dežman Ivanov, dramatizacijom *Zlatarova zlata* 1901. godine. U trenutku kad je naš modernizam, nakon početnog poleta, zapao u blagu krizu, i to ponajprije duhovnu, jer je gubio prisni dodir s hrvatskom sredinom, s našim čitateljstvom i njegovim željama i potrebama, Dežman izlazi na pozornicu sa Šenoom i njegovim *Zlatarovim zlatom* kao s nekom vrstom programa, tražeći u Šenoinu aktivističkom romantizmu, u njegovu strasnom osjećaju slobode, nadi u budućnost, vjeri u napredak i vlastitu snagu hrvatstva, izlaz na put autentične kreativnosti, toliko potrebne i hrvatskim književnicima i hrvatskom čitateljstvu. Šenoa je u tom trenutku bio jedini naš pisac kadar pokrenuti izvorne stvaralačke energije Hrvata, jer je - prema riječima takva svjedoka kao što je Nehajev - devet desetina hrvatskih ljudi tada vjerovalo, da poslije Šenoa hrvatske beletristike jednostavno nema.

Šenoi je dakle na našoj pozornici namijenjena uloga preporoditelja: i kazališta, i književnosti, i publike. *Vidio sam radničku djecu kako se tuku za karte*, svjedoči Nehajev u Kranjčevićevoj "Nadi", *čuo sam buku prenatalnog kazališta i zanos galerije*. Uspjeh je dakle bio potpun, barem sa stajališta teatra i publike, što je samo po sebi bilo novi izazov, pa su od tada do danas nastale nove dramatisacije Šenoinih djela. Navedimo ih redom i poimence, s imenima dramatisatora:

- 1903 - *Diogenes* (Ante Benešić)
- 1906 - *Seljačka buna* (Đuro Prejac)
- 1914 - *Kletva* (Marija Jurić Zagorka)
- 1915 - *Čuvaj se senjske ruke* (Đuro Prejac)
- 1931 - *Čuvaj se senjske ruke* (Tito Strozzi)
- 1938 - *Prosjak Luka* (Tito Strozzi)
- 1944 - *Zlatarovo zlato* (Vojmil Rabadan)
- 1963 - *Lijepa Anka* (Mato Grković)
- 1965 - *Čuvaj se senjske ruke* (Radojko Ježić)
- 1972 - *Zlatarovo zlato* (Anđelko Štimac)

Zasebno mjesto u ovom nizu pripada dvjema dramatisacijama koje to u neku ruku i jesu i nisu, jer su po mnogočemu i više od toga: to je Begovićev historijski komad u 5 činova *Hrvatski Diogenes*, igran u studenome 1928. u Zagrebu, te romantična drama u 8 slika *Čuvaj se senjske ruke*, koju je - kako piše na kazališnom plakatu - po Šenoinu romanu *napisao* Nehajev, a izvedena je tek 1961. godine u Rijeci.

Dramatisacije Šenoinih djela, kao što se vidi već iz navedenih podataka, bile su vrlo popularne. Ljubitelji Šenoinih djela, koji su bezbroj puta živjeli i trpjeli s njegovim junacima, smijali se i plakali zajedno s njima, hrlili su u teatar da te slavne i drage likove vide i na pozornici, kao žive ljude. Glumci, pa i oni prvorazredni, s užitkom su ih tumačili. Ljerka Šram, Ignac Borštink i Nina Vavra, Milica Mihičić, Marija Ružička Strozzi i Dubravko Dujšin, Ervina Dragman, Božena Kraljeva i Mato Grković: to su samo neki od njih. Mnogi istaknuti redatelji, od Josipa Bacha do Tita Strozzi, demonstrirali su svoje umijeće postavljanjem na scenu šenoinskih tema i osoba. Dramatisacije Šenoinih romana prikazivane su kontinuirano, tijekom cijeloga našeg stoljeća, na gotovo svim hrvatskim profesionalnim pozornicama. *Repertoar hrvatskih kazališta*, što ga je izradila grupa teatrologa pod vodstvom kolege Hećimovića, stoji nam danas na raspolaganju u obliku dva golema sveska, u njima su zabilježene sve pojedinosti pa nam ih ovdje ne treba ponavljati.

Neprekidnu živu zauzetost naših kazališnih stvaralaca za Šenoina djela ne potvrđuje samo broj djela i njihovih dramatisacija: sedam naslova, od kojih su neki dramatisirani po dva i tri puta, pri čemu nam valja upozoriti, da dramatisacije Šenoinih pjesničkih pripovijesti *Kugina kuća*, *Postolar i vrag* i i drugih povjestica, namijenjene kazalištu lutaka, nismo ovdje ni spominjali. Nego tu zauzetost dokazuje i činjenica, da su se te dramatisacije uprizorivale često u novim dramaturškim obradama, pa se tako Strozzičeva *Čuvaj se senjske ruke* jednom prikazuje kao drama u devet slika (1931.), drugi put kao romantična drama u dva dijela (8 slika) (1943.), odnosno u sedam slika (1944.), a Dežmanovo *Zlatarovo zlato*, prikazano prvi put kao historijska drama u pet činova (8 slika) (1901.) javlja se kasnije i kao drama u pet činova (1908., u Osijeku) ili historijska drama u šest slika (1928., također u Osijeku).

Najzad, valja nam upozoriti i na to, da su se Šenoina djela javljala na pozornicama u raznim prigodama i povodima. I s različitim ciljevima, koji su kadikad i prelazili književne i kazališne okvire. Jedan je, primjerice, bio Dežmanov, 1901., i o njemu smo već govorili. Drugi je bio Begovićev, 1928. Njegov je *Hrvatski Diogenes* izveden u studenome, ni pet mjeseci nakon zločina Puniše Račića, ni tri mjeseca nakon Radićeve smrti, i cijela Hrvatska shvatila je tu predstavu kao svoj odgovor, odgovor cijele Hrvatske, na objavu militantnog velikosrpstva u beogradskoj skupštini. A shvatila je to tako i beogradska vlada, pa je Begović zbog te predstave morao napustiti mjesto ravnatelja drame Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.

Prema *Repertoaru hrvatskih kazališta* (1990.) to bi bilo sve; ali čini se, da ipak nije! Šimun Jurišić u studiji o dramaturgijama *Zlatarova zlata*, tiskanoj u "Zadarskoj reviji" 1975. spominje i dvije dramaturgije ovoga romana od Stjepana Miletića, o kojima, osim napomene da su nastale u prošlom stoljeću, ne navodi nikakvih drugih pojedinosti, te dramaturgiju istoga romana koju je sačinio Stjepan Mihalić, 1934., a bila je prikazana u kolovozu iste godine u *Vrbanićevu perivoju na Korani u Karlovcu*. O njoj navodi i nekoliko općenitih informacija iz pisma Mihalićeva, što mu ga je o tome pisao sam Mihalić. Ni jednoj od ove tri dramaturgije *Zlatarova zlata* nema traga u - inače zaista reprezentativnom djelu - *Repertoaru hrvatskih kazališta*.

Nije ovo prilika da istražujemo svih desetak dramaturgija Šenoinih djela i komparativno utvrđujemo njihove vrijednosti. U vremenu koje nam je na raspolaganju to bi bilo neizvodivo. U ta razmatranja bilo bi nužno unijeti i razmatranja o dramatskim svojstvima Šenoinih romana i pripovijesti. Dramski potencijali Šenoine proze su zaista veliki i zaslužuju iscrpnu analitičku studiju, a ona bi, uvjeren sam, ne samo nametnula pouzdane mjere za realnu prosudbu pojedinih dramaturgija nego i silno osnažila naše sumnje u sami smisao dramaturgije uopće i njihovu i književnu i kazališnu opravdanost.

Sa stajališta integralnosti književnog djela svaka je dramaturgija zapravo redukcija: opsega, dubine, strukture, izraza, vrijednosti. Dramaturgirajući pisca kojega voli, roman koji cijeni, dramaturg ih uvijek deformira, kadikad i krivotvori, i onda takvu nevjerodostojnu sliku o njima širi i popularizira. Obično u korist svoju, a uvijek na štetu pisca. Nikakvo nasilje nad književnim djelom, a ni dramaturgija nije ništa drugo nego to, ne može istinski služiti i koristiti ni književnosti uopće ni bilo kojem književnom djelu pojedinačno.

U ovo što vam govorim bio sam uvjeren već i onih davnih dana u sezoni 1956./57., kada sam kao mladi (i kratkotrajni!) dramaturg osječkog teatra primio jednu dramaturgiju, koja mi je bila ponudena za izvođenje u jubilarnoj pedesetoj sezoni, a ja sam je glatko odbio iako je dramaturgirano djelo veliko a dramaturg bio ugledan. Još da je dramaturgirano djelo prosječno, rekao sam tada, možda bih ga i propustio. Ali ne mogu nikako pristati da se kljaštri i oskvrnjuje, da se tendenciozno i preuzetno, samovoljno i neodgovorno deformira i krivotvori jedno veliko književno djelo. Jer sve ono što je u njemu veliko, dodao sam još, izgubljeno je za svakoga tko bi gledao predstavu a nije čitao knjigu. Ne vjerujem da me je tada itko razumio, a znam da me je, između ostaloga, i to stajalo opstanka na tom mjestu, s kojega sam uskoro morao otići. (Nije mi doduše, što jest - jest, nitko izričito rekao da idem, ali sam osjetio da mi je to najpametnije.) Sada po prvi put, nakon tolikih godina, imam priliku da barem u sažetim tezama obrazložim svoju tadašnju odluku i objasnim, zašto tako mislim i danas.

Prva zapažanja koja idu u prilog mojim razmišljanjima iznio je već Nehajev u svome već spomenutom prikazu Dežmanova *Zlatarova zlata* (1901.). Zadaća Dežmanova

nije bila laka, priznao je Nehajev, a njegova rasprava dala bi se bitno prepričati ovako: Šenoin roman je toliko pun lica i situacija, ideja i zapleta, dramatskih sukoba i romantičarskog zanosa, tuge i vedrine, lirske mekoće i epske snage, da je bilo upravo nemoguće izdvojiti najvažnije i prenijeti, iznijeti taj sukus na pozornici, sa svim tim bogatstvom kontrastnih emocija. Pa i kad maksimalno uspije, dramatizator nije obuhvatio sve dimenzije djela, nije donio na scenu djelo kao cjelinu, nego samo jedan aspekt i jedan sloj djela, dakako sasvim po svome izboru i svome poimanju djela. A da bi i tako parcijalno zahvaćeno djelo bilo scenska cjelina, dramatizator mora kadikad dodavati, dopisivati, kadikad reducirati, ispuštati; a i jedno i drugo je defomiranje književnog djela, pomislio sam tada, ni na jedno ni na drugo ne bi se lako ohrabrio čovjek koji ima poštovanja i prema piscu i prema odnosnom djelu. Samo ako je i sam vrstan pisac, kao što je to bio Nehajev, kao što je to bio Begović, dramatizator opravdava svoj postupak time što je, iako po predlošku, stvorio uvelike novo, autonomno književno djelo, komplementarno predlošku. Ali takvi su primjeri zaista osamljeni, kao iznimke koje potvrđuju pravilo.

Dramatizator gleda književno djelo na koje se okomila njegova spisateljska strast kao na scenski materijal, i time ne samo da ga gleda jednostrano nego je, samo radi efektne igre na pozornici, spreman žrtvovati sve ostale njegove vrijednosti, redovito i važnije i veće od te "igrivosti". Dramatizacija osiromašuje književno djelo po samoj prirodi stvari. Ona izdvaja samo fabulu i ograničava se na praćenje njezina slijeda, a književno djelo, roman ili novela, zna se, ne živi od fabule nego od piščeva izraza koji se očitovao u pričanju fabule. Dramatizacija je dakle derivat književnog djela, i to derivat nebitnoga na račun bitnoga. Vrijednost jednoga romana, nikoga u to ne bi trebalo uvjeravati, podrazumijeva totalitet djela: i dijaloge, ali i epsko-narativne dionice. Štoviše, one u prvom redu! U proznom djelu je i dijalog sastavni dio priče i samo u sklopu te priče, izbijajući iz tih epsko-narativnih slojeva, dijalog u romanu ima svoju potpunu vrijednost, dosiže punu snagu, krepkost i jasnoću. Bez njih je dijalog u romanu ogoljen, često i neuvjerljiv, kadikad usiljen, pa i blijed. A to je zato tako, jer se drukčije strukturira dijalog u dramskom, drukčije u romansijerskom tekstu. U drami dijalog živi sam od sebe, u romanu se oslanja na epsku, pripovjedačku osnovicu iz koje raste i u koju opet urasta. U drami je dijalog jedini oblik izraza, u romanu samo usputni, prateći, pomoćni, sekundarni oblik, koji pojačava piščevo kazivanje ali u svemu ovisi o njemu.

Dramatizacije dakle u stanovitim situacijama i trenucima (kao što je to bilo 1901. ili 1928.) mogu imati prigodnu praktičnu svrhu, ali nikada ne mogu imati postojanu, trajniju, autonomnu književnu vrijednost. A ni teatarsku! Dramatizacije ne mogu nadomjestiti insuficijenciju izvornih dramskih noviteta; a samo su oni sigurna osnova kreativnog i plodonosnog dramskog repertoara svakoga kazališta. Ne bih rekao da se dramatizacijama može stvarati autentični scenski izraz i stil, a to bi imala biti vrhovna zadaća, najviši smisao kazališnog stvaranja; to, a ne lansiranje scenskih spektakla, ma kako oni bili dopadljivi. Jer oni su kao munja: bljesnu i nestanu ne ostavljajući nikakva traga.

Sve ovo govorim kako bih naša hrvatska kazališta potakao na onaj presudni korak, teži ali plodonosniji, koji ih jedini može zaista obnoviti: na igranje izvornih naših dramskih djela iz baštine i na stimuliranje suvremenoga dramskog stvaralaštva. Jedino to ih može istinski ozdraviti. Pravi je trenutak za to i nemojmo ga propustiti!

Osijek, 9. prosinca 1992.

Mirjana Stančić

NAZOČNOST FILOZOFIJE VOLJE ARTHURA SCHOPENHAUERA U DRAMAMA HRVATSKIH AUTORA 19. STOLJEĆA

Filozofski radovi i nazori A. Schopenhauera s velikim su zakašnjenjem doživjeli priznanje i odgovarajući odjek u njemačkoj književnosti, zakašnjenjem od pedeset godina, čiji uzroci još uvijek privlače njemačke istraživače. Da je kod recepcije Schopenhauerovih djela u hrvatskim zemljama došlo do dodatnog pomaka, te je glavnina djelovanja filozofije volje na hrvatske pisce i filozofe koncentrirana na osamdesete i devedesete godine 19. stoljeća, samo je po sebi razumljivo. Osamdesetih su se godina počeli pojavljivati i specijalistički tekstovi o njemačkom filozofu. Godine 1886. u zagrebačkom časopisu "Balkan" Martin Lovrenčević objavljuje opsežnu studiju o Schopenhauerovim filozofskim nazorima pod naslovom *Pesimizam*.¹

Schopenhauer sam nije imao osobit odnos prema slavenskim zemljama i narodima, i činjenica da je odgovorio na pismo kojim su mu se kolovoza 1860. dva mlada austrijska pitomca vojnog instituta u Beloj Crkvi (Weisskirchen), Camillo Schramek i Michael Šikić obratila radi jednog teško rješivog ontološkog problema,² oduvijek je u krugovima istraživača izazivala pažnju. Bilo je to ujedno i zadnje Schopenhauerovo pismo. Prema mojim dosadašnjim istraživanjima u Schopenhauerovom Arhivu u Frankfurtu, iz hrvatskih zemalja *austrijske provincije* nitko se nije obraćao filozofu, nikakva korespondencija nije zabilježena, a ni u knjizi posjetilaca Arhiva, us-

1 Br. 5. str. 75. Br. 7. str. 107-109. Br. 8. str. 123-124. Br. 9. str. 141-142. Br. 13. str. 203-207.

2 Arthur Schopenhauer: *Gesammelte Briefe* (Sabrana pisma). Izd. Arthur Hübscher, Bonn 1978. str. 482-483. Radi se o pitanju kako to da ukidanjem pojedinačne volje, koja je jedna i nedjeljiva ne usljedjuje ukidanje svijeta. Schopenhauer je odgovorio preciznim određivanjem pozicije *volje* kao bitka. Na taj je odgovor potrošio dosta energije i vremena, pa je izgovor da se je odlučio odgovoriti samo zato jer se mladići javljaju iz *najdublje austrijske provincije* očito samo *understatement* Buddhe iz Frankfurta. Ovo je Schopenhauerovo pismo istovremeno abrevijatura njegove koncepcije filozofije volje.

tanovljenog nakon Schopenhauerove smrti, nema upisanih imena hrvatskih književnika. Među posjetiocima, posebno dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća bilo je međutim, među Nijemcima ili Amerikancima, desetak filozofa i liječnika iz Zagreba. To naravno ni najmanje ne govori o intenzitetu zanimanja i bavljenja Schopenhauerovom filozofijom, koji je u zadnja dva desetljeća 19. stoljeća uz Nietzschea bez sumnje najpoznatiji i najčešće spominjani njemački, i uopće strani filozof, mit cijele jedne generacije, uglavnom proznih autora (K. Š. Gjalski, J. Leskovar, V. T. Branjski, A. G. Matoš, kasnije i M. Krleža), koja je u znanstveno utemeljenom pesimizmu, kako je posebno u filozofskim studijama o Schopenhaueru (npr. kod V. Dvornikovića ili A. Bazale) ³ najčešće tituliran Schopenhauerov originalni misaoni sustav, našla filozofsku foliju jednog kompleksnog duhovnog stanja, a u njemačkom autoru utočište pred represivnom dnevnom politikom. Schopenhauer do danas nije priznat niti cijenjen od službene filozofije, koja mu predbacuje logičke greške i nedosljednost.

U dramskom stvaralaštvu hrvatski autori 19. st. nisu pokazivali takvo zanimanje za Schopenhauerovu teoriju volje kao pripovjedači, ali bilo je nekoliko iznimaka. O njima će još biti riječi. Za nacionalnu književnu produkciju od velikog je značenja teoretska priprema i podloga, ako ne direktno a ono uvijek kao indikacija stanja duha i upućenosti. Na planu hrvatske dramske teorije nije se međutim mnogo događalo. Franjo Marković (1845-1914), zagovornik formalističke estetike, koji se i u okvirima klasične idealističke filozofije nije orijentirao prema Schellingu ili Hegelu, nego je izvor svoje estetske inspiracije pronašao u Johannu Friedrichu Herbartu, nije - a to niti ne iznenađuje - imao razumijevanja za Schopenhauerovu estetiku, koliko god ona bila originalna i provokativna.⁴

Teorija zlatne sredine nije ni u estetskim sistemima konzistentnijima od Schopenhauerovog našla nikakve poticaje, obračunala je nevjerojatno kratko i šturo s njemačkim filozofom u *Razvoju i sustavu obćenite estetike* iz 1903.⁵ gdje upravo Schopenhauerovoj estetici posvećuje najmanje mjesta, a bavi se autorovim filozofskim uzorima i dosta površno karakterizacijom njegova filozofskog mišljenja. Baveći se Schopenhauerom Marković konstatira:

Taj sumorni, mrzovoljni nauk Schopenhauerov pon[j]ešto se ublažuje njegovim zagovorom sveobćeg milosrđa i njegovim zanosom za umjetnosti. [...] Schopenhauer se radi svoga osobitoga, jasnoga sloga, i radi svoje duhovitosti mnogo čita u Njemačkoj. ⁶

³ Usp. Vladimir Dvorniković: *Studije za psihologiju pesimizma*, I-II. Zagreb 1923-1925. Albert Bazala: *Povijest filozofije*, Zagreb 1912.

⁴ Zoran Kravar piše u studiji *Ideja drame kod Franje Markovića* u zborniku *Dani hvarskog kazališta*, Split 1979: *Vidi se tada da je Marković pristajao uglavnom uz ono što je u estetici ostrednje, konzervativno i nepoticažno. (...) Pogotovo mu je bila strana Schellingova i Hegelova estetika, pa čak i estetika njihova kudikamo unjerenijeg nastavljača Vischera. Njegov je uzor, kao i uzor njegova učitelja Zimmermanna, bio Johann Friedrich Herbart (1776-1841). Marković je, čini se, vjerovao da je Herbart uspješno priveo kraju polemiku s njemačkom klasičnom filozofijom uopće, pa da više i nema razloga prihvaćati bilo što iz njezinih estetičkih doktrina.* Str. 201.

⁵ Studija objavljena u Zagrebu.

⁶ *Razvoj i sustav obćenite estetike*, Zagreb 1903, str. 13. Schopenhauerove teorije drame Marković se kritički dotiče i u studiji *O tragičnom problemu u Bogovićeveu Stjepanu*, posljednjem kralju bosanskom, i u *analognih značajih svjetske dramske literature*, Zagreb 1900. Usp. str. 4. Schopenhauerova teza da uzrok tragedije ne počiva u osobitom ljudskom djelovanju, već proizlazi iz ljudskog postojanja, navukla je na sebe bijes i negodovanje brojnih njemačkih kritičara u drugoj polovini 19. stoljeća, npr. Emila Reicha, koji je u Beču 1888. objavio studiju *Schopenhauer als Philosoph der Tragödie. Eine kritische Studie.* (Schopenhauer kao filozof tragedije. Kritička studija).

Bilo je međutim među dramskim piscima i takvih koji su njemačkog filozofa poznavali, cijenili i obogaćivali njegovim poticajima svoje dramske tekstove. Takav je prije svega bio Stjepan Miletić (1868-1908).⁷ On je 1888. u Zagrebu objavio kratku salonsku dramu *Zabašurene karijere*, duhovitu jednočinku, čija je tema moralna dilema o koristi i šteti pomaganja ljudima koji su se našli u novčanim nevoljama. Baruna, glavnog junaka drame, posjećuje njegov znanac Baltazar, ne bi li od imućnog baruna posudio novac. Nakon razgovora s Barunom i Lakajem, posjetilac odlazi bez novaca, ali s ukradenim svitkom skupih cigara. Barunu i njegovom autoru to je zgodan povod za reflektiranje o ljudskoj volji, o mogućnostima i nuždi njezina potvrđivanja, o uzaludnosti ugadanja volji i željama, i to u idejnim okvirima koje je zadao Schopenhauer u *Svijet kao volja i predodžba*. Barun oprašta Baltazaru riječima: *Volja prolazi, a put je vječan*. Njemu spasa nema.⁸ To je istovremeno abrevijatura Schopenhauerove središnje teze, o primatu puti (*Sinnlichkeit*) nad drugim oblicima spoznavanja svijeta. Činjenica da Miletićeve drame nisu na pozornici imale velikog uspjeha djelomično je utemeljena i u autorovoj sklonosti da grčevito brani jedan transcendentni pogled na svijet kroz neuvjerljive likove, ili takve koji se slamaju pod težinom njegove zaokruženosti i - s druge strane - nemogućnosti primjene jednog, makoliko uvjerljivog filozofskog pogleda na svijet na konkretne situacije u životnoj praksi.

Miletićeva pseudo-povijesna drama iz godine 1894. *Boleslav* tematizira isključivo volju i mogućnosti i nemogućnosti njezinih objektivacija. Dok je autorova argumentacija u korist poricanja volje i u krajnjoj liniji nirvane, kao konačnom oslobađanju od agresivnih prohtjeva volje, u *Zabašurenim karijerama* ublažena humorom pristupom i formom jednočinke, u ovom dramskom djelu glavni junak, splitski knez Boleslav mora sam iznijeti Schopenhauerovu teoriju volje, i uvjerljivo je zastupati u odlučujućem dijelu, svjesnom odricanju od braka kao *tvornice nesreće*, jer djeca, sljedeće generacije nasljeđuju nesreću i zlo, kako Schopenhauer definira ljudsku patnju. Takav je Boleslavov stav za okolinu neprihvatljiv, on je ipak iz trajno prisutnih viših razloga prisiljen na ustupke, i neodrživost toga stanja ga ubija. U sukobu između svoje osobne volje i životnog plana, koji se artikulira uglavnom kao reproduciranje Schopenhauerovih ideja iz njegovog središnjeg djela *Svijet kao volja i predodžba*, s povremenim konfrontiranjem s koncepcijom volje za moć F. Nietzschea, i svoje javne funkcije, s tim i moralnih obveza prema državi, Boleslav se slama i ne vidi drugo rješenje ovog tragičnog sukoba, završava svoj život samoubojstvom, opet po Schopenhauerovoj preporuci, da je samoubojstvo najviše potvrđivanje volje za životom. Iz razumljivih razloga ovaj je dio Schopenhauerove filozofije ostao bez značajnih sljedbenika u književnim djelima.⁹

7 Na značenje lektire Schopenhauera u formiranju Miletićevih estetskih nazora upozorava Mirko Cerovac u svojoj studiji *Janko Leskovar*. Rad JAZU, sv. 355. Zagreb 1964. Str. 219.

8 *Zabašurene karijere*. Zagreb 1888. Str. 17.

9 Boleslavov savjetnik, filozof Theodorus na početku petog čina sugerira takvo rješenje, ali ne kao preporuku vladaru, nego kao anticipaciju završne tragedije.

Theodorus: *Život, gospodaru, nuždan je teret, a smrt oslobođenje.*

Boleslav: *Veli li tebi to tvoja filozofija? Što te tjera, da mrziš na život, a želiš smrt?... Jeli li pretrpio možda velikih boli?*

Theodorus: *Ne, gospodaru, moj život teče mimo i uredno, moje potrebe su malene, mogu ih lako smiriti.*

Boleslav: *A zašto onda više cijeniš smrt od života?*

Theodorus: *Jer je od njega bolja.* (Boleslav, str. 85).

Nikakvi viši razlozi, državni niti nacionalni, koje iznose Kardinal ili povjerenik Dominik ne mogu promijeniti Boleslavovu odluku. Zašto *Boleslav* usprkos značajnoj prisutnosti dvojice njemačkih filozofa nije uspio dramski tekst, pitanje je na koje nije moguće odgovoriti, ali razlog svakako ne leži u intenzivnom korištenju filozofskih izvora i ideja, nego vjerojatnije u naravi Mileticeve književne nadarenosti, ili možda u neuvjerljivosti kojom splitski knez brani svoj za naše prilike neuobičajeni *Weltanschauung*, kao ni prožetost transcendencijom, nihilizam. Njegov oponent, Tvrtko koji u drami rukovodi zavjerom protiv Boleslava i u zadnjoj sceni petog čina prodire barbarski u Boleslavove odaje da mu objavi da je svrgnut, iznenađen je Boleslavovom odlukom i činom, i pri kraju petog čina izgovara sljedeću repliku:

TVRTKO (približiv se Boleslavu): *Bane Boleslave, moj si sužnik. Narod svrgnuo te sa vlasti radi tvoje rasipnosti i stavlja te pod optužbu. Privremeno pade moć u moje ruke, pak ju kanim i zadržati. Zatvaram te po dodijeljenoj mi vlasti. (stavlja mu ruku na rame i preplaši se.) Što je to? on se ne miče! on je mrtav! za Boga, ljudi, ljudi!*¹⁰

Nije jednostavno razlikovati i odijeljeno promatrati sve motive koji sudjeluju u stvaranju Boleslavove odluke, i uopće kojima je Mileticeva tragedija protkana. Radi se o kombinaciji motiva *proživljena književnost*,¹¹ individualnog stradanja zbog neskladnih odnosa u obitelji, i u najvećoj mjeri neprimjerene volje i želje za ostvarenjem individualne slobode, koja upravo u književnosti kasnog 19. stoljeća doživljava svoju radikalizaciju. Mnogi junaci evropskih dramskih tragedija završavaju kao Boleslav, te je u smislu sudjelovanja u bitnim tematskim tokovima evropske književnosti Mileticeva drama značajna i moderna.

Miletić je u ovoj drami koristio i iskustva sa Shakespeareovim dramama, posebno *Hamletom*, a tema njegove disertacije na Bečkom sveučilištu bila je *Die ästhetische Form des abschliessendem Ausgleichs in den Shakespeare'schen Dramen*.¹² Tako se Kardinal s umirućim Boleslavom oprašta riječima preuzetim iz *Hamleta*:

KARDINAL: *Snivaj blago plemeniti kneže
duši tvojoj pokoja joj treba!*¹³

Boleslav nema razvijenu samosvijest o sebi kao vladaru, a njegov obračun s okolinom i sa samim sobom događa se na zapanjujuće transparentan način u njegovoj svijesti, tijekom dugih naizmjeničnih dijaloga i monologa, u kojima se artikulira Schopenhauerovo *waches Auge der Welt* (zorno, budno oko svijeta). On ne umire zato da bi okajao pojedinačne grijeha, koje je za svojeg vladalačkog života počinio, nego zbog okajanja istočnog grijeha, grijeha zbog samog postojanja.

Antun Gustav Matoš uvrstio je 1909. u zbirku *Umorne priče* i dramski tekst *Jesenska idila*, koji je prvi put objavljen 1903. u "Vijencu". O ovom je dramoletu opsežno pisao Branko Hećimović,¹⁴ baveći se svim njegovim aspektima, posebno rodovskom pripadnošću, elementima ekspresionističkog iracionalizma u drami, jer osim dvaju živih junaka u drami aktivno sudjeluje oko stotinu stvari, apstraktnih pojmova, knjige,

¹⁰ Stjepan Miletić: *Boleslav*, Zagreb 1894. Str. 103.

¹¹ Usp. Theodor Wolpers (ur.): *Gelebte Literatur in der Literatur* (Proživljena književnost u književnosti). *Obhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-hist. Klasse*, sv. 152, 1986.

¹² (Estetski oblik završetka u Shakespeareovim dramama).

¹³ *Boleslav*. Str. 104.

¹⁴ *Može li se Lauri vjerovati*, Zagreb 1982. Str. 72-98.

prirodne pojave. U svakom slučaju se radi o zanimljivom tekstu u kojem se odvija i jedan kratki dijalog između Demokrita i Schopenhauera, koji glasi:

DEMOKRIT: *Svijet je slučaj.*

SCHOPENHAUER: *Svijet je glupost i pakao, a batine su najpodesnija pedepsa za ljude.*¹⁵

Matoš je ovaj tekst napisao za boravka u Parizu, pod dojmom Mauricea Maeterlincka, i njegova dramskog ukidanja granice između iskustvenog svijeta i iracionalnosti. Pojavljivanje Schopenhauerovo, čini se nije slučajno. Teško je ili nemoguće utvrditi koliko je temeljito Matoš poznavao tekstove njemačkog filozofa, ali ga nebrojeno puta spominje, koristeći Schopenhauerovo ime kao aksiom u esejističkim i feljtonističkim tekstovima.¹⁶

U *Jesenskoj idili* javljaju se osim dvaju ljudskih likova stvari, pojmovi, glasovi, oko stotinu neživih aktanata, knjige simboli, slike. Jednom jedinom pojavljivanju Schopenhauerovom ne bismo bili spremni dati preveliku važnost, iako ovaj njemački filozof svakako ima za Matoša reprezentativno značenje, što se objelodanjuje na brojnim mjestima njegovih esejističkih tekstova i njegove esteticističke teorije umjetnosti.

Schopenhauerova, naravno pesimističko ironijska replika, dio je naime opće atmosfere ovog neobičnog komada, kojeg je smrt i umiranje središnja tema. Njegov se intenzitet i unutrašnja napetost odigravaju u atmosferskim ugodajima, koji su kao i volja dvaju živih junaka obuzeti letargijom, pripremom za završnu nirvanizaciju, kojom *Jesenska idila* i njezin autor pokazuju da je kratkotrajna prisutnost Schopenhauera značajan signal nazočnosti filozofije volje i na provedbenom planu ovog teksta.

15 Sabrana djela. Zagreb, 1953. sv. 1, str. 332.

16 U Matoševu pismu Vladimiru Lunačeku od 14.9.1909. čitamo:

*Ja sam pesimista samo via-à-vis hrvatskoj inteligenciji ("upliv Schopenhauerov"), ali inače ne. Već kao artist ne mogu biti drugo nego skeptik i epikurovac, koji ima pravo (kao i svi) biti zlovoljan u tome i takvome Zagrebu [...]. U tom smislu si ti dak Schopenhauerov. Sabrana djela, Zagreb 1973, sv. 19, str. 246. Iste godine napisao je u članku *Narodna kultura: Schopenhauer je Hrvat, jer je djelovao na shvaćanje naših pripovjedača*. Sabrana djela, Zagreb, 1955, sv. 3, str. 385.*

Mirko Tomasović

LJUTOVID POSAVSKI
ANTE TRESIĆA PAVIČIĆA
(I FRANJE MARKOVIĆA)

I.

Navedimo ponajprije puni naslov djela, o kojemu će biti zbora: *Ljutovid Posavski*. Historijska tragedija u pet činova. Po osnovi dr. Fr. Markovića spjevao dr. A. Tresić Pavičić. U Zagrebu. Naklada Matice hrvatske 1894. Ima razloga da se ti podatci stave u tekst, a ne u uobičajene bilješke, jer nas upućuju na stanovite auktorske i dramaturške posebitosti *Ljutovida Posavskoga*, koji je po objavljivanju bio i prikazan u Hrvatskomu narodnom kazalištu u Zagrebu 29. i 30. siječnja 1895.¹ Rečena drama kanda je načinjena kao kakav pokus za buduće znanstveno savjetovanje u razmaku jednog stoljeća o predmetu hratska dramska književnost i hrvatska povijest. Pokušat ću to pokazati opisom nastanka, zamisli i razradbe, zamisli Franje Markovića i razradbe Ante Tresića Pavičića, ove, slobodno bismo mogli reći, programirane povijesne tragedije iz hrvatskoga potkrajstoljetnoga razdoblje. Posrijedi je, istaknimo, dvojno auktorstvo, te je logično da se naš komad bilježi u bibliografijama i jednoga i drugog književnika.²

Podsjećajući na znanu činjenicu o velikomu formativnom udjelu nacionalne povijesti u svekolikoj prošlostoljetnoj hrvatskoj književnosti, potrebno je ukazati na razmjerno brzo i djelotvorno prilagođavanje naše historiografije europskim mjerilima, na objavljivanje važnih dokumenata u kritičkim izdanjima, na otkrivanje nepoznatih područja nacionalne sudbine u zrcalu europskih događanja... Ne ću, uvjeren sam, pretjerati tvrđim li da je onodobni hrvatski Michelet bio Tade Smičiklas, točnije knjiga mu *Poviest hrvatska*, poglavito njezin prvi dio, tiskan 1882, koju je uistinu *po vrelih napisao*, te istodobno oblikovao kao pobudno i poticajno štivo.³

1 Vidi *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*, I dio. Priredio i uredio B. Hećimović. Globus-HAZU, Zagreb 1990, str. 81

2 Vidi PSHK 44 i PSHK 61.

3 *Dio prvi. Od najstarijih vremena do godine 1526*. Zanimljivo je da je isti nakladnik, Matica hrvatska, prije objavila drugi dio, *od godine 1526-1848*, Zagreb 1879.

ZABAVNA KNJIŽNICA
MATICE HRVATSKE.

SVEZAK CX XIX—CLXXI.

TREŠIĆ PAVIČIĆ:
LJUTOVID POSAVSKI.



U ZAGREBU.
TISAK KARLA ALBRECHTA
1864.

LJUTOVID POSAVSKI.

HISTORIJSKA TRAGEDIJA U PET ČINOVA.

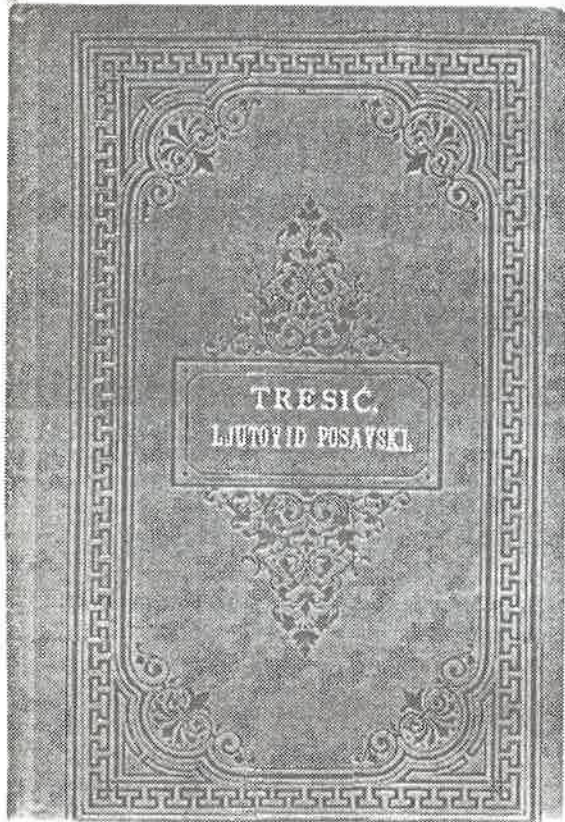
PO OSNOVI DR. DR. MARKOVIĆA

SPJEVAU

DR. A. TREŠIĆ PAVIČIĆ.



U ZAGREBU.
NAKLADA „MATICE HRVATSKE“.
1896.



Poput Augusta Šenoa mnogi bi naši literati mogli legendarnom Tadi uputiti *Carmen summa cum devotione dedicatum ingeniosissimo viro, Herodoto Croatorum*, jer su u njegovoj povjesnici nalazili teme i građu za vlastite pjesmotvore, romane, drame. Smičiklas je, naime, i prvi pokretač tragedije *Ljutovid Posavski*.

Franjo Marković to izrijeком veli u studiji *Osnova i povjestna građa* koja prati Tresićev dramski tekst s opširnóm interpretacijom i dokumentacijom na pedesetak sitno tiskanih stranica (str. 147-195). Veli Franjo Marković, pozivljući se na Mihovila Pavlinovića, da ga je iz Smičiklasove *Poviesti* jako dojmila *veličina političke osnove i tragičnost propasti* posavskoga bana Ljudevita, pa ga je to motiviralo na *zamišljanje osnove za tragičnu obradbu*, štoviše, to mu se učinio poučan, školski primjer za *mladi naraštaj (...)* ako vidi, kako je od historijske zgrade malo po malo postajala *tragičnija osnova...* (str. 147). Estetik Marković htio je onima koji proučavaju predmet *poetika* podastrijeti način i modalitete dramatičnije povijesne građe, koristeći se u prvoj verziji djelom jednoga povijesnika. Iz Smičiklasove knjige on je stvorio prvi nacrt tragedije s *peteročestnom razdiobom radnje* i tu je naišao na glavne sastojke *povjesničke prikazbe*. Nema nikakove dvojbe o kakvoj tragediji razmišlja i snuje, kada apostrofirajući *peteročestnu razdiobu: I. ekspozicija; II. napredak; III. vršak; IV. peripetija; V. katastrofa* (str. 149.). Sudbina Ljudevita Posavskog, ergo, pogodna je za klasičnu ili klasicističku tragediju, te dalje možemo kao u kakvoj majstorskoj radionici, ili školi pisanja, slijediti Markovićeve pedagoške i dramaturške naputke rađanja tragedije *in concreto*. Marković naglasuje bitan postulat tragediografske tvorbe, imenujući, dakako, Aristotela, tj. razlučivanje zbilje povijesnoga i dramskoga, omjeravanje pjesnikove slobode spram historiografskih vrela, te bilježi što bi u odnosu na Smičiklasov prikaz trebalo preudeliti i nadodati, e da bi se ostvarilo primjereno i zadano umjetničko djelo u svojoj poetičkoj vrsti. Ako bismo taj prvi nacrt aktuelnim nazivljem oglasili kao sinopsis, drugi pak razradbeni sličio bi na scenario: Marković izlaže što bi u svakomu od pet činova iziskivao ritam radnje. Zanimljivo je možda tumačenje sukoba Ljudevita i Borne, jer je Smičiklasovo razjašnjenje nedostatno; ono bi po Markoviću odgovaralo za epiku, tj. borba pukoga neprijatelja s neprijateljem, Ljudevita protiv franačkih vlasti. Dramski je i tragični sukob onaj, u kojem *zlo čini svoj svomu* (str. 150.). Ni Bornin jal nije dostatna kategorija tragičnost, budući da je to podla i niska strast. Borna se također po nekoj crti valja vinuti do tragične veličajnosti, a Ljudevit iz plemenite pobude postati sudionik hamarteme, tragične krivnje. Sugerira stoga da se konfliktu Ljudevita s Bornom domisli dodatni, uznositiji i psihološki povod. I što predlaže? Savjestan i učen kakav je već bio, Marković je u ljetopisca Eginharda uočio podatak, koji nije koristio Smičiklas, podatak o tomu da je u okršaju između Ljudevita i Borne poginuo i Bornin punac Dragomusus, koji je bio pristao uz Bornu. Ljetopišćevu bilješku *dramatički pjesnik objeručke prihvaća* (str. 151.) i mijenja utoliko što umjesto Dragomuža Borna biva Ljudevitov punac. Do razlaza između njih dohodi zbog dviju političkih koncepcija, obiju rodoljubnih, proisteklih iz razlika njihove dobi, geostrateškog položaja primorske i panonske banovine, radikalnih i opreznih opcija u spašavanju domovine. Ljudevit je mlada junačina, nesavitljiv i nepopustljiv, Borna je iskusni starac, sklon pregovorima i taktiziranju. Iz političkih razloga hoće kćerku udomiti za markgrofa Kodolaha, a ona će, dakako, zavoljeti Ljudevita i već imamo ljubavni trokut, sukob ljubavi i dužnosti, očinske i domovinske obveze, štovanja roditelja i strasti prema zaručniku, sukob između diplomacije i časti, državnih

funkcija i osobnih osjećaja. Nacrtak tragedije ravnat će se prema tomu zametku, iz čina u čin do tragične apoteoze Ljudevita u petom činu. Iz povijesti se saznaje da je on bio umoren od Bornina ujaka, koji ga je ugostio i potom likvidirao. To je za pjesnika praznina, koju će *svojim domišljajem izpuniti* (str. 153.), pretpostaviti Bornin poziv na pomirenje i oprost kćerki i zetu, što će završiti katastrofom, jer će oboje poginuti od zle ruke, *pobuđujući naizmjenice i nadu i strah, a napokon živu samilost*. Rodoljubna ekstaza svoj vrhunac postiže u času Ljudevitova umiranja, jer se nasljednici banskih prijestolja ujedinjuju, južna i sjeverna Hrvatska sdružuju: Ratimir, koji je, prema povijesti nastavio oslobodilačku borbu protiv Franaka, biva priznat od Vladislava kao vrhovni zapovjednik i poglavar, dvoje mladih odnose na pokop na *Sveto brdo Velebitsko, neka s njega gledaju sinje more, Dalmaciju i posavsku Hrvatsku* (str. 176.). Franjo Marković vrlo potanko obrazlaže i povijesni kontekst Ljudevitova ustanka, okolnosti na franačkom dvoru, krizu vladanja Ludviga Pobožnog, sudjelovanje Slovenaca, Bugara i Timočana u otporu prema zavojevačkim vojskama, upućujući na dostupna povijesna vrela, da bi zatim ponudio potpunu shemu dramskog razvoja ne samo po činovima nego i po prizorima, sažeti opis postupaka u vođenju radnje, način uvođenja dijaloga, skupne scene borbe, pratnju pjevača, tj. kora, kadšto i formulirane dijaloge i didaskalije. Naznačeni bijahu likovi, činovi, prizori, raspored radnje, karakteri, agensi i protuagensi, ključne riječi protagonista, trebalo je zapravo još samo tragediju stihovno uobličiti, pjesnički ukrasiti, do kraja ispjevati, jer je i tekst na neki način bio pripremljen. Franjo Marković nije našao vremena za tu posljednju fazu posla i nekom plemenitom gestom sve to što je napravio, *osnovu i izpiske historijskih podataka* (str. 176.) uručuje Anti Tresiću Pavičiću, koji je imao nakanu opjevati Ljudevita Posavskoga. Zadržali smo se dosta na Markovićevoj tzv. *osnovi* iz dvaju razloga, jerbo je ona više nego zorna egzemplifikacija njegovih estetičkih načela u dramaturškoj primjeni i zbog toga što je riječ o specifičnom fenomenu suauktorstva. Dapače, teško je ovu tragediju odjelito tretirati, razmrsiti do tančine zajednički udjel, pa će biti najbolje da prihvatimo njihovu formulu, umjesto teorijske disgresije: zasnovao Franjo Marković, spjevao Ante Tresić Pavičić. A Tresić Pavičić spjevao je tako da je Franjo Marković bio ponukan da napravi još jedan nacrt, to je pak treći, da ga dade na uvid spjevaocu i nakon toga izreče *imprimatur* 8. prosinca 1894, ne odričući se nipošto svojeg uloga: *U Francezkoj češće se sdruže po dvojica za dramatičku produkciju; zašto se to ne bi bilo pokušalo i kod nas barem ovaj jedan put?* ¹⁴ A taj treći nacrt unekoliko je i revizija, bolje kazano kritička ocjena (tipičan Markovićev žanrovski termin), koju je Tresić načelno prihvatio, ali mu se, čini se, nije dalo sve primjedbe provesti u preinake. Očevidno mu se žurilo. Ipak, napravio je novu verziju, tako da sve u svemu *Ljutovid Posavski* imade rijetku tvoračku podlogu: tri nacrtka *osnove* i dvije inačice izvedbe osnove. Više je naravnih razloga zbog kojih se Tresić tako pripravno latio da Markovićev rad privede kraju.

1) Dijelio je iste teorijske poglede o tragediji, pa i njezinoj vrhunskoj zadaći i umjetničkom dostojanstvu. Dostatno nam je za tu tvrdnju navesti jedan citat iz Tresićeve rasprave *Katarsa i tehnika* Katarine Zrinske: *A što je cilj drame, ako nije*

⁴ To je napisano 8. prosinca 1894, kao *post-scriptum* (str. 195), dakle, pedesetak dana prije praizvedbe, s nekom, regbi, rezignacijom ili čak ironijom. Naslućuje se da profesor Marković nije oduševljen u cjelini s Tresićevim proizvodom.

čuvstvo blaženog umjetničkog uživanja, koje mora da ostane u srcu čovjeka poslije predstave, da ga poboljša i oplemeni?... Uvjeren sam, da je Aristotel dubokoumno shvatio zadaću tragedije, i da bez katarze nikakovo umjetničko djelo ne može imati prave vrijednosti.⁵ Ravnajući aristotelovski kod bio je već, kako je rečeno, proveden u Markovićevu rukopisu, što je odgovaralo Tresićevim estetičkim nazorima, kako se vidi iz citiranog izjašnjenja, a poglavito iz drama, što će slijediti nakon ovoga njegovog prvijenca.

2) Marković je u Beču studirao filozofiju, pače doktorirao kod estetika Roberta Zimmermanna, a i Tresić je u istom gradu slušao filozofiju i doktorirao na Leibnitzovu determinizmu, čime se ne samo dičio, nego je i u svojim kritikama i polemikama višekratno isticao višak naobrazbe nad svojim oponentima. Tresićevi prizivi na filozofiju uglavnom su kompilatorski, a neosporno je da mu je velik autoritet bio Franjo pl. Marković, smiren, ozbiljan i učen gospodin na glasu zbog svoje erudicije i umnosti. Elokventni, nemirno ambiciozni Tresić, dok je stvarao književnu karijeru, nastojao je imponirati svojim filozofskim refleksijama, pa je, primjerice, ocjenjujući dobrohotno prvu zbirku pjesama Mihovila Nikolića iskao *dublje misli, jača razmišljanja*.⁶ Godilo je njegovu prestige-u, da mu ugledni profesor, akademik, utemeljitelj stolice za filozofiju na Zagrebačkom sveučilištu povjerava svoj projekt.

3) Mladi doktor filozofije bio je željan afirmacije; vrlo raspisan i brz na peru, do tada je objavio dvije zbirke pjesama, dva romana, dvije filozofske studije (o Machiavelliju i spomenutu disertaciju). Šest knjiga, a bio je tek u dvadesetsedmoj godini života. Gledano iz žanrovske perspektive, nedostajala mu je još samo drama i on se oduševio za nacrt povijesne tragedije, elitističke vrste, na kojoj su se još uvijek okušavali nadobudni talenti poput D'Annunzia. Kako će se ustanoviti iz daljnjih Tresićevih napora, on se držao sposobnim da Hrvatima dade veličajne drame poput Shakespearea ili Corneillea, i da tako oplemeni jednu kulturnu prazninu. Plemeniti Marković lakonski je zabilježio: *Poslie vrlo kratka vremena donesi mi gosp. dr. Tresić gotovu spjevanu tragediju* (str. 176.). Razvidno, bio je iznenađen brzinom, jer je on utrošio mnogo više vremena za osnovu.

II.

Kako je tekla transformacija od nacrtka do spjevane tragedije? Premda Marković veli da je Tresić koješta nadodao ili izostavio, iz razumljive osjetljivosti prema svojoj zamisli, uglavnom je učenik slijedio plan i program učitelja. Nema velikih odstupanja ni u radnji ni u rasporedu, ni u strukturi predložene tragedije. U prvom činu Tresić se dosjetio da opjeva grizodušje cara Ludviga zbog mučenja talijanskog kralja Bernarda, što drami ne daje neku dinamiku, ali nije devijatno u odnosu na kontekst, jer se Ludvig Pobožni prikazuje kao krhka, gotovo mazohistička ličnost, pokajnik i recitator psalama, *uči-biblija* (str. 8.). U drugom činu, kad se u Kranjskoj boj bije između Ljudevitove i Kodolohove vojske, umetnut je dosta dug dijalog između *žreca* i naroda, očevitno pod dojmom lektire Nodilovih studija o staroj slavenskoj mitologiji. Zbor *žreca* djeluje pitoreskno i pridonosi povijesnom koloritu, ali dramaturški nema opravdanja. Marković je predvidio dva guslara, koji bi govorili stihom

⁵ Citirano prema: *Polemike u hrvatskoj književnosti*, V, priredio Ivan Krtalić, Zagreb 1982, str. 540, 541. Inače je rasprava objavljena u "Životu", 1900.

⁶ "Novi Vieč", III, br. 10, Zagreb, 15. studenoga 1898, str. 629.

bugarštica, što je Tresić proveo, ali je odlučio i na pridodatak sa *žrecom*, koji brani staru vjeru i izriče proročanstvo da Ljudevit ne će poginuti u boju, već u naručju ljubljene žene. U njegovom govoru susrećemo imena slavenskih mitoloških pojava prema Nodilovoj nomenklaturi: Vid, Perun, Strahor, Crnobog, Jabučilo.. Slično je u trećem činu Tresić dao maha oponašanju narodnih sudbonosnih kletvi, kad Borna proklinje kćerku Milovidu i zeta Ljudevita. Prema Markovićevoj ideji, istina, javlja se lik Bornine kćeri, važnoga čimbenika zapleta, ali Tresić joj, poput francuskih klasicista, pronalazi sugovornicu u novom liku, u Zorislavi, koja je kćerka njezina pokojnog strica, dok je živi stric Ljutomišljaj, zloduh i uzročnik smrti idealnog para. Čim je uvedena Zorislava, pronaden joj je i ljubovnik. To će biti drugi, ali paralelni, idealni par; on će preživjeti. Kad pogibaju prvo dvoje (veza Dalmacija - Panonija), njihova ideja, njihova ljubav pobjeđuju u sjedinjenju Ratimira i Zorislave, sisačkih utvrda i kaštelanskih žala. Tresićeva konstrukcija u ovom slučaju ostaje u uvriježenoj maniri, tek što podiže romantični i patriotski naboj. Marković precizira da je Tresić *dramatički i tragički razvoj zadržao u jezgri isti* (str. 177.), ali svjetuje brojne doradbe i poetičke potkrepe tog kostura, što nije naišlo na pravog razumijevanja u konačnom obliku tragedije. Priznaje Tresiću da je *liričku stranu po svojoj domisli izradio* (str. 177.), jasnije rečeno, *Ljutovid Posavski* pretvorio se u dramsku poemu, bliži poeziji nego tragediji.

Tresić se poslužio jampskim jedanaestercima, kakve je već iskušao Franjo Marković. Stih mu je tečan, ritmički i metrički besprijekoran u skladu s njegovim velikim versifikatorskim sposobnostima. Prvi i drugi guslar, po Markovićevoj preporuci, krasnoslove u drevnom zvuku bugarštica, što naš pjesnik koliko toliko primjereno oponaša:

*Užasna je bitka ta! Ognjene se vojske biju
Od bosiljke zorice do podnevna jarka sunca.
Zemlja pije krv i znoj: znoj sa čela naših boraca,
A krv njemačku.*

(str. 36.)

Postoji još poneko odstupanje od jedanaesterca. Na kraju četvrtog čina u težnji za scenskim efektom *guslari pjevaju* ovaj ritornello uz tihu pratnju orkestra:

*Sletile se crne ptice vrane,
Sokolovo obletile gnjezdo,
Da ubiju ptiće sokoliće,
A odgoje ptiće plahoviće.
Ustaj, ustaj, Strahore!
Udri munjom Davore!
Kresnu sokô među crne vrane,
Kano munja u jelove grane:
To je bio Ljutovide bane,
Ter razgoni poljem Niemce vrane.
Ustan, ustan, Strahore!
Udri munjom, Davore!*

(str. 119.)

Pjesnik je bez problema zagudio na narodnu (u junačkim desetercima i sedmercima) uz pretpostavku da će takav pjev i svirka dojmiti ondašnjeg gledatelja. No, pitanje je koliko je ovakovo miješanje stila, metra i elokvencije, Nodila i Kačića, dopustivo u okviru pravila *peteročestne tragedije*, što ih je Tresić prihvatio. Guslari se oglašuju i na kraju drame, uz *tihanu melanholičnu pratnju gusala u orkestru* s narialjkom za Ljutovidom i Milovidom i proročanstvom njihove buduće domovinske slave. I to je također spretno sročeno u dikciji i retorici pučke pjesme, s kojom je inače pjesnik koketirao diljem svojega pjesnikovanja, pokušavajući individualizirati raznovrsne tendencije, klasične i moderne, tradicionalne i suvremene, pučke i artistske. I u ovoj se tragediji to osjeća na razne načine. Ljutovid, primjerice, u jednom časku bojne krize obraća se guslarima za pomoć u duhu devetnaestostoljetne glorifikacije njihova utjecaja u zbivanjima:

U pjesmi spas je hrvatskoga roda.
(str. 105.)

Današnji motivirani čitatelj ovog djela *Ljutovida Posavskoga* doživjet će možda kao zbirku pjesama ili pjesničkih ulomaka s kasnoromantičkim i istodobno potkrajstoljetnim ugodajima. Hrvatska leksička mekoća i bogatstvo, kojim se Tresić rastrošno koristi, potkrepljeni iskustvima romanske elokvencije i natuknicama iz antičke retorike specifične su značajke njegovog pjesničkog izraza, koji je on ovdje upregnuo u uzvišen predmet s velikom etičkom i rodoljubnom porukom. Karakteristični su galantni i ljubavni prizori u tom pogledu, gdje se ljubovnici očituju kao u salonskim romanima, a svoja čuvstva stiliziraju na kanconijerski način. Retorička diferencijacija likova u odnosu na njihov status, naobrazbu, podrijetlo gotovo ne postoji (asocijacija na Krležu neka ne bude neumjesna, koji je, uzgred rečeno, bio alergičan na Tresića). Svi se izražavaju birano, lijeporječivo i stilski kičeno. Čak su i didaskalije pjesnička mjesta. Dvor kneza Borne (on ga je prekrstio u Borko) opisan je sa čudesnom lokalizacijom Kaštel Staroga, Vranjica, Marjana, rječice Jadra kao u nekome recentnom putopisu. Indikativan je prvi prizor trećeg čina, dijalog između zaljubljene Milovide i još nezaljubljene Zorislave, gdje dvije rođakinje raspravljaju o ljubavi na način renesansnih dijaloaga, gdje uz to na časak Milovida podsjeća na Racineovu Fedru, a Zorislava na Tisbeu Tirsa de Molina.

Bujna retorika trebala bi biti u funkciji bujne radnje, što je samo privid. Autor na pozornicu izvodi tridesetak osoba i mnoštvo statista, želeći stvoriti preduvjete za veliki povijesni spektakl. Tu je smušeni car Ludvig sa svoja tri sina, nesretna mu odabranica Judita, tri markgrofa, vode Slovenaca, Srba, Bugara, češki poslanik, majordom, patrijarha, dva nadbiskupa, zavojevač Kodolah, uz Ljudevita, Bornu, njihovih djecu i rodbinu, nasljednik Ljudevitov Ratimir, historijske znamenite ličnosti i proizvodi pjesnikove mašte, ljubomorni slavohlepni starci i idealni mladići, uzorite ljepotice i predstavnice pučkog genija. No sve se to zbiva kao u nekome ubrzanom preljetu kroz povijest i zemljopis s kronikalnim opisima radnje i poetskim tiradama o ljubavi, domovini, slobodi, zlu i dobru u kumičićevskoj crno-bijeloj interpretaciji hrvatske prošlosti. Tresić povrh umjetničkog djela, naime, ima još jedan važan cilj. Nije se uzalud divio Macchiavelliju. *Kazališna je pozornica za nj još uvijek politička govornica i školska katedra, a utilitarna funkcija drame ravnopravna s estetičkom.*⁷

⁷ Boris Senker: *Hrvatska drama 20. stoljeća*, I. dio, Split 1989, str. 164.

Kao i toliki drugi prošlostoljetni hrvatski književnici Tresić hoće očitovati domovinska čuvstva estetizacijom nacionalne prošlosti, ali i deklarirati svoj politički stav. Povijesna tragedija čini mu se ponajviše razina estetizacije s obzirom na njezinu karizmatičku ulogu u svjetskoj literaturi, potvrđenu neumrlim imenima kazališne baštine i tradicije. U odnosu na Markovića on to čini dosta nametljivije, na neki način olabavljuje zahtjeve instrumenta, sredstva za račun cilja uzdajući se da će dramatičaciju nadoknaditi poetizacijom. Poslije će se pokazati da on gaji vrlo izražene političke ambicije, te mu one ne daju mira i sveudilj ga pokreću kao, recimo, Isu Kršnjavoga, samo su se u njega motivacije i ambicije drugačije ispreplele i s nejednakim rezultatima. Podsjetimo na jednu Ljudevitovu izjavu iz sedmog prizora drugog čina (str. 54.). Bornin sin Vojislav, donosi na bojište Ljudevitu, koji se sprema na okršaj s Bornom, poruku Milovide s narančom (!) kao zalogom ljubavi. Vojislav u svoje ime i u ime svoje sestre preklinje Ljudevita da odustane od sraza s Bornom, da se izbjegne krvoproliće i slučajna smrt njihova oca. Ljudevit poručuje ljubljenoj Milovidi, u emotivnom procjepu poput Corneilleva Cida:

Jer ja sam spreman za te i umrijeti,

Al žrtvovat ti domovinu ne ću.

Još veli Ljudevit:

Ja branim samo jedinstvo i slobodu.

To je istodobno, već po zamisli Franje Markovića, područje tragične krivnje protoganista, uzrok tragične smrti Ljudevita, Milovide i Borka (Borne). U Ljudevitovu, Ljutovidovu, radikalizmu prepoznamo radikalizam pravaša, kojima je Tresić tada (!) politički pripadao. Na časove imamo dojam da štitimo Harambašićeve *Slobodarke*. Ovako pjeva Tresić o slobodi:

Koj svakom dade čežnju za slobodom,

Za onom divnom božicom na zemlji,

Rad koje ptica u kavezu gine,

I voli prije skončati se gladom,

Neg robski pjevat tiraninu svome;

(str. 71.)

Vaj, kunem ti se, moja mila dušo,

Slobodom moga hrvatskoga roda,

Što stoput mi je miliji od žića,

(str. 78.)

Pravaškoj retorici naginje i ova Ljutovidova izjava:

A ban Hrvata nikoga do Boga

Nad sobom priznat u Hrvatskoj ne smie.

(str. 51.)

Pravaškoj pak ideologiji svojstveni su protugermanski žalci, i nije slučaj da se u onomu navedenom guslarskom *ritornellu* apostrofiraju *Niemci vrani*. U trećem činu Borko nakon Ludvigova obećanja da će poduzeti odlučne akcije kaže svojim doglavicima:

Taj Niemac ništa učiniti ne će,

Jer Niemci samo hvastati se znadu;

(str. 97.)

Na neki način njemački car evocira se kao Držićev Ugo Tudešak, kao što se i jedan povijesni događaj iz 9. stoljeća aktualizira političkim opcijama iz 19. stoljeća, ujedinjenjem hrvatskih zemalja u borbi za suverenitet i neovisnost. Glavna je poruka Tresićeve djela: Ljudevit Posavski *docet*:

*Tu s Vidov gore, odkud vidik puče
Na sinje more i na Posavinu,
Nek duh mu gleda otačbinu milu!
Nek nad njom lebdi njegva velja misô,
Kô dobar genij, kô hrvatska zvezda,
Što svjetlom sjaje jedinstva, slobode!*
(str. 145.)

Tragedija je, zaključimo, nastala u četverokutu rodoljublje-povijest, estetika-politika, a najneovisniji je Tresić spram Markovića bio u kraku politike, svakako i zbog jače izraženog samoljublja, kojem se dr. filozofije, budući zastupnik u bečkomu Carevinskom vijeću i veleposlanik kralja Aleksandra Karađorđevića u Washingtonu teško odhrvavao.

Dramski Tresićeve prvijenac nosi obilježja, mane i vrline ostalih njegovih scenskih tvorevina, pa nam u tom smislu biva i ilustrativnim. Motrimo li iz stoljetne razdaljine *Ljutovida Posavskog* bez ikakvih opterećenja bilo glede estetike, bilo glede politike, mirno ćemo ustanoviti da ga nije pisao ni diletant, ni pseudotalent, nego svojevrsni *poeta doctus*, vješt u stihu i rječitosti, ali ponešto povodljiv i južnjački lakokril s manjkom samonadzora i samodoradbe. Vrlo načitan i poznavatelj posebno romanskih književnosti, u ovoj drami na stanovit način iskušava klasicističko načelo *plaire et toucher*, svidjeti se i ganuti, svidjeti se artizmom i izražajnim obiljem, ganuti velikim sudbinama iz povijesti, idejama vodiljama iz domovinskoga (političkoga) vidokrug, što će poslije još djelatnije i kićenije elaborirati u tetralogiji iz rimske prošlosti. Okviri vremena ni drugdje, nekmoli u Hrvatskoj, nisu bili pogodni za recepciju teatra tog tipa, što ne znači da Tresićeve tragediografski pokušaji, ili po francuskom *essai-i*, nisu pobudna i tumačenja vrijedna lektira. Njihov prvi predložak, *Ljutovid Posavski*, zbog više razloga privući će naše zanimanje.

Ivo Vidan

SHAKESPEARE U DRAMSKIM TEKSTOVIMA STJEPANA MILETIĆA

Legendarni intendant Hrvatskoga narodnog kazališta Stjepan Miletić ima svoje poznato mjesto u povijesti hrvatskog teatra - čovjek koji je za one četiri godine (1894-1898) kad je rukovodio hrvatskim glumištem zanimljivošću i kvalitetom predstava, nepojmljivom širinom i raznolikošću repertoara učinio za kulturni život svoje domovine više nego brojni drugi talenti u mnogo duljem nizu godina.

U svojoj studiji o Miletiću Marko Fotez¹ opširno prikazuje kako je između godina 1894. i 1898. Miletić u Zagrebu uspostavljao norme, koje su mu bile cilj još i prije nego što je obilazio evropska kazališta.

Širok raspon Shakespeareovih djela u svim njegovim žanrovima - povijesne drame ("histories" - "historije"), komedije, tragedije, romanse čini u svakoj Miletićevoj sezoni bitan dio repertoara, pa je u četiri godine prikazivano šesnaest Shakespeareovih komada, od toga sedam premijera, osam nanovo uvježbanih i insceniranih repriza i jedna iz prethodnog repertoara preuzeta predstava. Shakespeare čini polovicu ukupnoga klasičnog repertoara u posljednjoj sezoni u zgradi na Markovu trgu, a nešto ispod trećine u novoj zgradi u Donjem gradu u iduće tri godine.

O Shakespeareu je Miletić pisao i u svojim dramaturškim napisima i prikazima predstava,² a i njegova bečka disertacija³ bavi se kategorijom skladnog *izmira* - dramskom situacijom koja dovodi do katarze - u Shakespeareovom opusu.

Miletićev vlastiti dramski rad, iako ne od prvorazrednog značenja za hrvatsku književnost, zanimljiv je u kontekstu kazališnih i kulturnih nastojanja njegova vre-

1 Marko Fotez: *Stjepan Miletić*. Književna studija. Izdanje Hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda, Zagreb 1943.

2 *Iz raznih novina*, I. i II. Zagreb, 1887. i 1909; *Hrvatsko glumište*, dramaturški zapisci, I-II. Zagreb 1904. (pretiskano god. 1978).

3 *Die ästhetische Form des abschliessenden Ausgleiches in den Shakespeare'schen Dramen*. Agram 1892.

mena. Komedije ili farse, mladalačka njegova književna nastojanja, ne konkuriraju okretnijim scenskim djelima istog žanra iz suvremenoga francuskog repertoara. Pa i melodrama *Grof Paližna* (1892), sa svojim konstruiranim zapletom, nema trajnijeg interesa, osim kao kritika pojedinih tipova u društvu svoga doba.

Nasuprot njima, tri tragedije, *Boleslav* (1894), *Tomislav* (1902) i *Pribina* (1903), s historijskom tematikom i smještene u prošlost, zavređuju više pozornosti nego što im je do sad posvećeno. Ne uglavnom zbog vlastitih kvaliteta - iako na neke ima razloga upozoriti - nego zbog autorovih intencija u okviru širega domovinskoga kulturnog projekta na pragu dvadesetog stoljeća, u obzoru hrvatske književne Moderne.

Boleslav, objavljen već god. 1894, ali izveden tek 1907, subjektivna je i fiktionalna povijesna konstrukcija o hrvatskom banu iz daleke prošlosti, smještena - ali bez činjeničnih konotacija - u Splitu. Ona je zato na granici povijesne tragedije shakespeareeskog tipa po tematici i konvencijama, i tragedije fiktionalnog protagonista, kao što je njegov glavni model i uzor, Hamlet. Prema Fotezu, međutim, u *povodenje* oblikom za tuđim uzorima Miletić je sadržajno davao čist izraz svojih patnja i misli, koje su mu odredile upravo takve uzore. U svakom njegovom kazališnom djelu glavni junak predstavlja njega samog.⁴

Slabosti Boleslava - sklonost razmišljanju, pretpostavljanje knjigâ životu, odvajanje od zbiljskih problema, razočaranje duhovnim mogućnostima supruge itd. - bile bi dakle projekcija vlastite slike o sebi, intimni autopsihogram kodiran kao shakespeareški tekst za pozornicu.

Moguće je i gledanje iz suprotnog ugla: Miletić se htio okušati u tvorbi jedne shakespeareške konstrukcije, u pastišu kojemu uzor ne bi bio tek jedan određeni tekst, nego bi se sjedinile aluzije na različita mjesta u Shakespeareovim djelima - a zajednička nit bila bi proživljena hamletska situacija modificirana prema životnim okolnostima autora samog. Da to nije postupak velikih književnih stvaralaca, to je očito; da li je, međutim, očevidna knjiškost jednog *Boleslava* samo epigonstvo kreativno nesposobnog ili je, u svojim granicama, rezultirala u poštovanja vrijednom tekstu? Među brojnim prikazima premijere, najuravnoteženije nam se danas doima onaj u "Obzoru" od 10. rujna 1909.: *Istina, mnogi se dialozi drame slušaju posve ugodno, zanimljiv je Boleslav kao čovjek i mislilac, ipak sve to još ne opravdava dobrih intencija uprave, da je ovo djelo bez životne snage, bez dramskog gibanja i istine životne izniela na pozornicu, na kojoj je slavni pokojnik drugim svojim boljim talentima bio pravi i neprieporni majstor.*⁵

Dugački monolozi bana Boleslava sadrže teme na prvi pogled sasvim hamletske, a prizori između nekolicine dvorjana izmjenjuju se s masovnim scenama u kojima puk ima i ulogu antičkoga kora. U pojedinim likovima prepoznaju se funkcije - i verbalni, čak ritmički odjeci - uloga iz Shakespearea. Kardinal je u mnogomu Horacije, luda Medona, majka koja je izgubila sina, izaziva reakcije poput onih što ih dobiva izbeumljena Ofelija; naglo zaljubljuvanje, te prijelaz iz ljubavi u odbojnost dospjeli su ovamo iz *Sna ivanjske noći*, *Romea i Giuliette*, *Mjere za mjeru*. Između skladnih supružnika dolazi pri kraju djela do međusobnog otuđenja, kao što podrazumijevamo

⁴ Fotez, str. 80.

⁵ Fotez, str. 237-238.

pred kraj *Macbetha*. Samotrovanje neodlučog Boleslava teče pak isprekidano promjenama njegova raspoloženja kao kad vrijeme istječe Faustu - i Marloweovu i Goetheovu.

Prepričana borba hrvatskog bana i ugarskog kralja kao da je odjek sukoba između starog Hamleta i starog Fortinbrasa, a motiv uzurpacije koju vrši nakazni i cinički kraljev rođak spaja ovdje lik Richarda III. s fatalnim oklijevanjem, svojeglavošću i nedostatkom osjećaja za stvarnost nesretnog Richarda II. *Svijet je glumište*, kaže Boleslav; da li on tu predstavlja Jacquesa iz *Kako vam drago* ili Hamleta kad reminiscira o svojim posjetiocima iz putujuće družine? Ne nedostaju ni grobovi, ni crvi. Pojedine skupine Miletićevih deseteraca zvuče čak sasvim dopadljivo, a razvijena radnja sa zapletom zanimljiva je, i to zbog same sebe, a i zato što nas zabavlja - ako i iritira - konstantno podsjećanje na najrazličitije detalje iz Shakespearea koje je on mozaički slagao jedne kraj drugih.⁶

Ako to ipak nismo spremni prihvatiti, nije to zbog svjesno kopiranih pojedinosti, nego zbog nelogičnosti cjeline i nevjerojatnosti tobože psihološki motiviranih situacija. Možda Boleslavov nihilizam s odjecima *Biti ili ne biti*, Hamletova ustuknuća pred činom, njegovo samooptuživanje, i nisu subjektivno neuvjerljivi. Podrobnija analiza pojedinih njegovih govora pokazala bi, međutim, da je Miletić precijenio svoju sposobnost stvaranja pastiša. Ti se govori naime svode na neobrazložene generalizacije ili na banalnost. Boleslavov govor pjesniku, slikaru, kiparu i vrtlaru ima ritam i, prividno, živost Hamletova znamenita govora glumcima. U Shakespearea tu se, međutim, iznosi čitava jedna poetika renesansnog shvaćanja mimeze, u Boleslava to su trivijalno pretenciozne sentence. Na kraju pak, Tvrtkov uzlazak na vlast, ničime opravdano osporavanje nasljedstva Boleslavovu djetetu - to je zgoljno nasilje i nepravda, a ne viša pjesnička pravda Fortinbrasova transcendiranja danskih međusobnih obračuna. Zvučna imitacija zaključnih akorda iz *Hamleta* ne može iz toga izazvati onaj skladni izmir što ga je Miletić koju godinu kasnije proučavao u Shakespeareu radeći na svojoj disertaciji.

Ima ipak jedna komponenta, koju u kontekstu Miletiću suvremene hrvatske književnosti možda ne bi trebalo potcijenjivati. To je shakespeareski humor manjih, socijalno podređenih likova (u ovom slučaju tamničari, sluga Petar), odnosno pojedinca koji usprkos otmjena roda predstavlja opakost, grijeh, pohlepu i zlobu (Tvrtko). Njihova je funkcija da zabavljaju na razini govorne dvosmislice, igre riječi, nezgrapne upotrebe stranih jezika. Domišljatost autorovih konstrukcija na tom planu govori o njegovoj okretnosti, ali i o sposobnosti jezika da u nekom trenutku vlastite povijesti ima potrebnu elastičnost i prilagodivost. Situacije u Shakespeareu na koje nas podsjećaju Kolomazalo i Pletijezik su one Hamletovih grobara, vratara koji odgovara na kucanje u *Macbethu*, redara na ulicama Messine u *Mnogo vike ni oko čega*, te nižim razinama u diskursu Hamletova Polonija. Svaki od tih izvora ima svoju pasliku u nekom retku ili određenom postupku nekog od komičnih Miletićevih likova. U naravi je jezika već da je tu naš pisac morao biti originalan i da preuzimanje gotove sheme kao u melodramatskim prizorima nije imalo svrhe niti je bilo moguće.

Shakespeare je Miletiću dakle škola, vježbalište, izazov i mjerilo. Povod iskazivanju vlastitog potencijala. On je i zamka, jasan znak preuzimateljevih granica - očividniji

6 Fotez, str. 79.

i fatalniji nego u prethodnika, među hrvatskim dramatičarima devetnaestog stoljeća, kojima duh nije tako pun cjelokupnoga toga opsežnog dramskog opusa u kojemu se kreće lagodno i slobodno, ali koji mu je i skela i zatvorski zid.

Objavljen u godini kad Miletić postaje intendant, *Boleslav* najavljuje autorovu vladajuću strast, koja će dati dominantnu boju repertoaru u dolazećem razdoblju, iako je *veliki britski genij* već odavna bio *kućnim patronom našega glumišta*. Nekoliko godina nakon što je Khuen dopustio da se Miletić povuče, izlazi, god. 1902, njegovo iduće dramsko djelo, *Tomislav* (s podnaslovom *Prvi kralj Hrvata*).⁷ Upotreba Shakespearea u ovom komadu tehnički je slična onoj u ranijem djelu, ali mu je funkcija drugačija, kao što su i tema i namjena nove drame drugačije. Umjesto osobne svrhe i subjektivnog tlocrta *Boleslava*, *Tomislavov* je cilj u javnosti: kazalište je sredstvo djelovanja na svijest naroda, zadovoljavanja potrebe koje je već svjestan, a koju će autor i dalje potsticati.

Tomislav je prvi dio zamišljene *Pentologije Hrvatski kraljevi (924-1102)*. Taj prvi komad nosi oznaku *Historija u pet činova*, dakle pripada žanru Shakespeareovih dramskih kronika o engleskim kraljevima (uglavnom iz razdoblja *rata crvene i bijele ruže* u petnaestom stoljeću). Ideja mu je, kaže autor, dvostruka: i umjetnička i rodoljubna. Epohu o kojoj govori shvaća kao *jedinstvenu veliku tragediju na gigantskoj pozornici svijeta... U kratko doba dvaju stoljeća proživljava tuj hrvatskoj narod sve faze od krepke mladosti, kad svojom krepošću stječe kraljevsku krunu, sve do potpuna rasula, koje se završuje time, da se kraljevska vlast predaje tuđincu! Koje li sudbine, kakove li tragedije! Ne će li tragični svršetak Svačićev žestoko potresti dušom našom, pa u nas doista proizvesti katarzu i etičnu i estetičnu, a i rodoljubnu, našim danima tako potrebnu?...*

Miletić prihvaća Shakespeareovo približavanje epa i drame, zbiljski život s veselim prizorima Falstaffa i *kraljevića Hinka* (u Henriku IV.) *nego ukočene scene toli korektnih drama Voltairovih i Corneilleovih*. I nastavlja: A je li napokon nama epigonima zabranjeno ploviti tragom velikoga labuda avonskoga, *kad ova struja godi i našim sposobnostima i našoj čudi?* Povjerava nam se da je još kao intendant sanjao o svečanim predstavama na *historičkom tlu, na solinskom polju, pod vedrim nebom*, te kao primjer spominje izvedbe Wagnerova *Nibelunškog prstena* u svečanom Bayreuthu.⁸

Taj rodoljubni projekt, nikad ostvaren, u skladu je jamačno sa svim nastojanjima Moderne da u Hrvatskoj na originalan način realizira suvremene ideje. Mitotvorstvo i razrada simbolike imali su povijesnoj svijesti pružiti formu kakva dolikuje početku novog stoljeća, kad se, na primjer, u rezoluciji konstituirajuće skupštine Hrvatske Pučke Seljačke Stranke u siječnju godine 1905. želi *Hrvatsku ujediniti i osigurati joj što veću samostalnost, jednaka politička prava cijelom narodu...*⁹ Duh vremena očituje se i iz bliskosti naslova Miletićeva planiranog ciklusa s pjesničkim naslovom drugog autora. *Knjiga o kraljevima hrvatskijem* Zadar, 1904. Vladimira Nazora u prerađenom

7 Naslov knjige, koja uz tu jednu dramu, bilješku o građi i *Pripomenak*, sadrži samo još stihovani *Proslav* (uz čitavu zamišljenju *Pentologiju*) glasi *Pentologija, Hrvatski kraljevi (924-1102)*, a čini svezak CCLVIII-CCLX Zabavne knjižnice Matice Hrvatske, Zagreb, 1902.

8 *Pentologija*, str. 287-288, 291, 292.

9 Josip Horvat: *Politička povijest Hrvatske*. Binoza, Zagreb, 1936, str. 353.

i dopunjenom izdanju, Zagreb 1912, zove se kao i Miletićeva pentologija, *Hrvatski kraljevi*.

Hrvatska se povijest u Miletićevoj slici Tomislavova vremena radikalno deprovincijalizira. Ona postaje središte međusobnih odnosa Hrvatske s Mlecima i Ugarskom, s papinim Rimom, s Bizantom, Bugarskom i Srbijom. Radnja počinje u Mlecima, gdje je Tomislav zaslužan dok je bio na hodočašću u Cividaleu. Sada je talac duždev. Mlečani se boje gusara s Neretve i Paga, a Bizant je spreman Hrvatima predati upravu nad jadranskim otocima. Nakon povratka kući, što su ga isposlovali papini izaslanici i pristigli hrvatski brodovi, oko Tomislava se stiču dva niza zbivanja: prijem oko nadbiskupije u Splitu i rat što ga pokreće bugarski car Simeon Veliki, potaknut lukavstvom Bizanta. Tomislav pobjeđuje i doživljava apoteozu krunjenjem na Duvanjskom polju, koje simbolički potvrđuje i papino izaslanstvo.

Taj u bogatim odjećama i raskošno dekoriran prizor zamišljen je prema ustoličenjima i kraljevskim skupovima u Shakespeareu, ali i prema podacima iz hrvatskih povjesničara (Smičiklas, Klaić i dr.). Kao i u Shakespeareovim Historijama smjenjuje se, na početku, prizor s dva-tri lika osobne naravi sa širokom panoramom državnih ili ratnih vijeća, na kojima se oblikuju ratni ciljevi i političke strategije. Takav je i Miletićev prizor 1/2 u prijestolnom Bihaću na moru, kako kaže tekst, u kojemu se razmatra politički položaj Hrvatske. Prvi pak prizor smješten je u Mletke, a ta perspektiva iz vana od samog početka daje neočekivanu dimenziju Tomislavovom životu. On ne pripada toj sredini, u kojoj ga, baš njega, voli tankočutna Mlečanka - a to neizbježno podsjeća gledaoca na herojski lik najvećeg stranca u Shakespeareovim velikim dramama - na mletačkog Crnca Othella. Prvi Tomislavovi stihovi, međutim

Već šest put mjesec, sunca sjena blijeda

Izvrši put svoj, proljet zimu svlada,

polaze od Glouceстера, također budućeg vladara (Richarda III), koji se, za razliku od Tomislava, nasilno nameće svojoj zemlji i monologom na početku drame najavljuje svoj cilj i svoju strategiju. Dužd pak u mnogomu je zatečen, nezadovoljni otac Othellove Desdemone. Iz *Othella* bit će i galama prigodom dolaska na obalu u Splitu (to jest, Cipru u Shakespearea) i lirska pjesma rastužene djevojke. Poglavlja Miletićeve dramske kronike na nekoliko mjesta uvodi, kao u *Henriku V.*, Prolog, koji glasom sveznajućeg promatrača kontrolira raspored pojedinih susreta, odluka, činova.

Tamo gdje se Miletić poslužio općim konvencijama iz Shakespeareovih historija ne može se identificirati pojedinost koja mu je bila uzor. Prolog, međutim, pripada onom komadu među zrelim Historijama, koji je najmanje drama, a najviše kronika, razvijena povijesna slika obreda, svečanosti, spomenika, komad o velikom vladaru dostojanstva i pravde i odgovornosti, najuspješnijeg vojskovođe - Henrika V. Kao što je *Boleslavu* skoro isključivi model *Hamlet*, tako je *Tomislavu*, tek u nešto manjoj mjeri, *Henrik V.* Nedostaje mu dramatička subjektivnost protagonista, ono razmišljanje, odmjeravanje, odlučivanje, odricanje od dijela sebe, koji ovom, ako hoćemo, krajnjem Shakespeareovom anti-Hamletu daje uvjerljivu ljudsku sjenku. Tomislav, kao i većina likova oko njega, uznosito recitira, podsjeća na visoka načela i vi hunske narodne vrijednosti, ali nije uvjerljivo živ.

Ambiciozna namjera da vodeći radnju prebacuje mjesto zbivanja na različita udaljena mjesta i države, nije tekstu dala onaj dašak različitih atmosfera, što ga dobivaju slični pothvati u Shakespeareovim Historijama i Rimskim tragedijama poput *Anto-*

nija i *Kleopatre* i *Julija Cezara* ili u *Othellu*. Ipak, to je bilo sredstvo da se otvore postrani rukavci i pojača razvedenost zapleta, te uvede niz manjih likova-pokretača radnje: bugarski car i njegov sin, bizantijski nuz-car i književnik, u *grimizu rođeni* Konstantin (onaj Porfirogenet, dakle, koji je u historiografiji izvor podatka o Tomislavovoj vojnoj moći). Taj smioni kompozicijski eksperiment nije bio novost u hrvatskoj drami - ima ga već po uzoru na Shakespearea, u *Demetra* i *Bogovića*. Ako je u njih dramski stih skučen u desetercu, koji programatski aludira na nacionalnu ukorijenjenost njihovih drama - a *Boleslavova* metrika još je njihova - *Tomislav*, kao i teatar Ante Tresića Pavičića, ide za fleksibilnijim jedanaestercem, što ga je u svojim povijesnim dramama želio opravdati i Franjo Marković. I u jednom i u drugom slučaju hrvatska povijesna drama slijedi konvencije evropskog romantizma iako joj je mnogo više stalo do vrednovanja svoje povijesne problematike nego do općenitijeg simboličkog značenja kao što je to u najboljim tekstovima istog žanra na koji se svjesno ili nehotice zna ugledati.¹⁰ Prema Pavlu Pavličiću jedna od situacija kad se u svijetu piše drama u stihu jest ona kad *književnost neposredno proizlazi iz svjetonazora društva kojemu je namijenjena*.¹¹

Miletić uistinu piše s namjerom koja mu je, kao autoru, posve jasna, ali ne umije sasvim biti na razini preuzete zadaće. Kao što je već suvremena kritika primijetila, on ne uspijeva izbjeći monotoniju, gubitak dinamike i usmjerenosti akcije. Nakon intrige u Carigradu i na bugarskom dvoru, nakon crkvene raspre u Splitu, evo nas na bojnopolju, a da smo neposredni povod skoro zaboravili. Argumentacija se obično nalazi u monolozima, koji su i predugi i prečesti, a nemaju - čiji, uostalom, imaju? - psihološke gustoće i povijesne razložnosti Shakespeareove.

Prije Miletićevih drama, teško je sjetiti se u hrvatskoj drami primjera jedne vrlo efektne konvencije, kojom autor iskupljuje dio onog patosa za koji mu tekst nema pjesničkog pokrića. To je unošenje komičkih prizora ili dijaloga kao kratkih međugigara, u herojskoj ili tragičkoj radnji. U *Boleslavu* to je bilo uspješno - donekle zahvaljujući autorovu osjećaju za efektnost društvenih kontrasta unutar jednog, konstruiranog diskursa u kojemu se spajaju pučka logika i latinski vokabular. Giacomo u *Tomislavu*, nasuprot tomu, poput nekog karikaturnog Richarda III. objašnjava svoje fizičke mane i svoj program nemoralnog oportunitizma, a za takvu funkciju je preslabašan. Efektnije je njegovo pojavljivanje na bojnopolju, gdje se ponaša kao imitacija Falstaffa, kukavice i lešinara u *Henriku IV.* - te ga smrtna kazna, koju mu dosuđuju, izbacuje iz komičke orbite kojoj pripada. Na pozornici bi mu uspješan parnjak mogao biti stari Kačić, tip klasičnog hvalisavog vojnika, koji - tu je Miletić uspješno nešto dodao - i ne shvaća koliko je starošću onemoćao.

Uz ovakve reminiscencije na svoje modele, Miletić nastoji podići i tonus vlastite dosta nepokretne dramske kompozicije prepoznatljivim odjecima iz živahnih Shakespeareovih scena. Ponekad su to skoro doslovce citati:

...; *kô dječaci muhe*

Ubijaj ću ih - tek za zabavu!

(Tako se u *Kralju Learu* kaže o ponašanju bogova spram nas smrtnika. Ovdje su to na žalost i bez tematskog opravdanja, riječi samog Tomislava! I dok Hamlet, u ljutnji

¹⁰ Schiller, Grillparzer.

¹¹ Pavlo Pavličić: *Stih u drami i drama u stihu*. Liber, Zagreb 1985, str. 18.

na Laerta kaže da četrdeset tisuća braće ne mogu nadmašiti njegovu ljubav za Ofeliju, Miletićev car Simeon u polusnu mrmlija da

... četrdeset tisuća andela

Već k pobjedi mi novoj čete vode!

Izvan izvornog konteksta takva mjesta zabavljaju ili iritiraju, ali nisu dramski funkcionalna. Drugdje pak neka ritmička forma, neka kadenca ili trag pjesničke slike podsjeća na svoj izvor, na lik Mercutio ili dadilje u *Romeu i Giullietti*, na primjer, ili se na Shakespearea aludira izričitim spominjanjem ponekog njegovog lika iz Antike: Bruta, Terzita. Tatjana Blažeković, u svojoj podacima prebogatoj, na žalost nikad objavljenoj disertaciji, *Engleska književnost i njene veze s hrvatskom Modernom* (1900-1914), iz god. 1957, spominje i neke odjeke u Tomislavu koje pisac ovih redaka nije bio uočio - slike iz pojedinog govora u *Kralju Ivanu*, u *Henriku VI.* (III. dio), u *Juliju Cezaru*.

Ne bi trebalo ipak zaključiti da je *Tomislav* potpourri shakespeareskih motiva. Prihvativši šire okvire Shakespeareovih Historija, *Tomislav* teče koritom svojih mogućnosti rodoljubne povijesne kronike u segmentima, koje ne povezuju dublji psihološki procesi i ozbiljniji moralni konflikti. Subjektivnost, koje u cjelini nedostaje toj drami, nagoviještena je u replici cara Konstantina: *Ovdje u ovim zidinama, u toj bivšoj kemenati (sic!) moje djevičanske majke, koju je napustila, da kalja bračni krevet sa skrbnikom mi i stricem Lekapenom, da ovdje sam ja car i baštinik u carstvu bludnice Zõe!*¹² Taj nedorađeni hamletski motiv ne razvija se nikad dalje i ostaje samo simbolička oznaka dekadanse, što je u historijskim klišejima povezujemo s bizantinskim carstvom - neki u dubinu Srednjeg vijeka izgnan odjek Miletiću neposrednog *fin de siècle*, što ga je uskladenije s kontekstom, a ne tako senzacionalno, odrazio u melankoličnoj bezvoljnosti i odricanju od čina Boleslavovim - kao odjeci iz znamenitog *Axela Villiers de l'Isle Adama: Živjeti? Naša služinčad će to činiti za nas!* Poruka kreativnije preoblikovana u veličanstvenom patosu Vojnovićeva Orsata i njegove vjerenice uz propast Dubrovačke republike.

Mnogo je izrazitiji način na koji se kida ideologijska nit uspostavljena shakespeareskim posudbama, da bi se kroz tekst provela i naglasila drugačija. U prvom činu Miletić nas likom Angeline, duždeve kćeri, podsjeća na romantične komedije iz vrhunске faze Shakespeareove. Zaljubljena u Tomislava, spremna je napustiti dom i slijediti ga u njegovu pustoš: kao Rosamund i Celia u *Kako vam drago*. Razviti taj motiv značilo bi proširiti i umnogostručiti radnju, kojoj je bitni cilj slaviti rodoljublje, nedvosmisleno i neopterećeno osobnim pobudama. O odnosima Tomislava i Angeline u Veneciji nije nam ništa rečeno, ali ako su bili i najneviniji, Tomislavovo odbijanje Angeline ne pridonosi kompleksnosti njegova lika, koji je u dramskoj literaturi, suvremen likovima Čehova i Ibsena(!):

T.: *Svom snagom mladom ljubavi ću služiti,*

Al ljubav svoju darovati rodu;

Ja njemu živim, on je ljubav moja,

Tu desnicu sam posvetio njemu.

A.: *Ja ljubiti dom ću tvoj, kad ti ga ljubiš!*

T.: *U domu mene mnogo dužnost čeka*

I kruna možda - prem je ne zavrijedih.

12 *Pentologija*, str. 111.

Hrvatica na hrvatskom tek trunu

*Kraljevat s kraljem može. -*¹³

Drugi ženski lik, Tomislavova konačna odabranica, Smiljka, stidljiva je, skromna, zaklanja glavu na očevim grudima. Ta buduća kraljica, ideal blijede, povučene ženskosti, ne daje erotičke poticaje mašti. Kao što to Tomislav uopćava:

Dã, hrvatska je žena anđeo skroman,

Duh dobri kuće, nježni čuvar djece,

Struk cvijeća, mužu mirišuć za pasom,

Koj često ondje neopažen svene.

U nesreći je i sreći ponizna

I čedna kao ono gorsko vrelo,

Što zaklonjeno od stoljetnih bora

Žubori tiho, stideći se hvale,

Po sebi čisto, krijepeč nas čistoćom,

Već drščuć bistro od dodira ptice

Kô pjesma živuć, izdišuć ko glazba...

Da takove su hrvatske nam žene,

To biser cvijeće na livadi doma,

Te srne plahe u rodnome lugu,

*Te ljube naše, sestre, žene, majke!*¹⁴

Samo na taj način, podrazumijeva se, sačuvat će se i održati čvrstoća nacionalnog značaja, u osami, ali i pobjedničkom jedinstvu. Poslanik papin traži od Tomislava, dok ga kruni po papinu nalogu:

*Prisegni... na sveto evanđelje, da ćeš biti uvijek vjeran Kristovoj crkvi i svojemu narodu, poštivajuć mu djedovska prava i starinske zakone!*¹⁵ Ako su riječi Grgura Ninskog ikada proizvele stvaran prijemor, u ovoj apoteozi pomirba je potpuna.

Intertekstualnost u *Tomislavu* višestruka je. Shakespeare kao uzor, skela, građa: njegova višedimenzionalna nazočnost omogućila je Miletiću da zamisao razvije u tekst. Drugi intertekstualan aspekt su historiografski izvori ne samo na razini naracije, dakle zbira i povezanosti događanja, nego se i verbalni odjeci Vjekoslava Klaića mogu nesumnjivo otkriti čitajući *Tomislava*. Manje obuhvatno, uz jedanaesterac (sa čestim rimovanim dvostisima na kraju pojedinih govora, baš kao u ranom Shakespeareu) Miletić uključuje pojedine napjeve guslara u desetercu. Time dakle povezuje književni diskurs svoga trenutka s nacionalnom tradicijom obrednog i simboličkog značenja, koja je tematska osnova priči o hrvatskom kraljevstvu i idealima, što ih ono podrazumijeva. U svemu tomu *Tomislav* je vrlo zanimljiv povijesni dokument, svjedočanstvo o simultanoj višeslojnosti kulturnog ozračja koju je u sebi nosila takva istančana svijest kakva je bila Miletićeva.

¹³ *Pentologija*, str. 60.

¹⁴ *Pentologija*, str. 265.

¹⁵ *Pentologija*, str. 281.

U *Hrvatskom glumištu* Miletić suprotstavlja svoju zamisao o ciklusu hrvatskih kraljevskih drama Shakespeareovim Historijama:

Pogreška je samih velebnih Shakespeareovih drama što su tek slike pune dramske snage, a ne služe nigdje jedinstvenoj ideji. Shakespeareovi kraljevi skroz su subjektivne tvorevine njegova genija - giganti veličinom svoje individualnosti ili svojih grijeha, ali slabi odraz svojega doba, nipošto nijesu rezultat motiva koji se nalaze u onodobnoj engleskoj povjesnici. Držim da bi pisac hrvatskih kraljevskih drama danas morao drugim putem udariti, te čitav ciklus drama spojiti u jednu organsku cjelinu, stvoriti živu pozadinu onodobnog historijskog vremena, pak iz njega kao u reljefu izdignuti pojedine velike ličnosti.¹⁶

Miletić nije zamijetio nešto, što je, uostalom, tek kritika sredine dvadesetog stoljeća jasno pokazala. Naime, i Shakespeareove drame od *Henrika VI.* do *Richarda III.* i, kasnije napisana, ali smještena u raniju povijest, teatralogija od *Richarda II.* do *Henrika V.*, strukturirane su tako da bi istakle jednu ideju, koja se provlači svakim pojedinim od tih komada kao i njihovim ukupnim redosljedom. To je misao o nužnosti reda i zakonitosti u državi, koju pojedini uzurpatori i silnici razaraju i ukidaju. Svaki put kad se to desi, zločinačku i nepravednu vladavinu smjenjuje nov vladar, koji ima i povijesna prava i osjećaj odgovornosti. Povijest hrvatskog kraljevstva nije se u tomu mogla usporediti s engleskom, jer je slijed narodnih vladara nasilno prekinut i završen godine 1102. S pravom kaže Miletić da bi *svu ovu periodu hrvatskih kraljeva trebalo... jedinstveno shvatiti, ti kraljevi trebalo bi da prolaze kraj oka pjesnikova u neprekidnom redu, kao što ih gleda Macbeth u spilji sudbonosnih sestara. Naši su pjesnici uvijek samo pojedine dijelove istrgli iz čitave te historije i tako sami sebe prevarili za uspjeh. Ili bi opet upotrebljivali gotovo najsimpatičnije likove naše povijesti, npr. kralja Tomislava - lik u epizodističkom smislu.¹⁷*

Unutar takvog ciklusa nužno bi bilo zamisliti oscilacije slične onima u Shakespeare-areu. Ako je *Tomislav* već sabrao najuspješniji i najkonstruktivniji aktivizam, koji legitimizira Hrvatsku kao kraljevinu, idući korak je slika jedne uzurpacije, zločina i nasilja nad uspostavljenom dinastijom. Epizoda, nipošto sasvim jasna, o banu Pribini nastavlja se, ritmom shakespeareске strukture, na razvijenu kroniku o Tomislavu. Daljnje faze u *Pentologiji* Miletić ocrtava u *Pripomenku Tomislavu* i uvodnim napomenama *Pribini*, ali ih nije dospio ostvariti. Zanimljivo bi bilo vidjeti kako bi izgledala drama o Petru Krešimiru, a da se ne ponovi ton neupitno apstraktne apoteoze, koji je tekst *Tomislava* učinio nedjelotvornim za pozornicu.

Različito od široke perspektive i dugih segmenata u vremenu, koji za *Tomislava* i njegovog junaka nalazi svoj prirodni uzor u *Henriku V. Pribina* je konstruiran prema *Macbethu*.

Macbeth ne pripada Shakespeareovim Historijama; to je jedan od velikih kasnijih komada u žanru njegovih tragedija. Legenda i natprirodna bića i dvosmislena, ironička proročanstva, poticaj su zbivanjima, koja doista pokreću povijest jedne zemlje, Škotske, ali se radnja uglavnom svodi na odnose nekoliko kraljevskih i plemićkih osoba. Ta kondenziranost odgovala je motivu kraljoubojstva u *Pribini*, a Miletiću

¹⁶ *Hrvatsko glumište*, 1978, str. 268.

¹⁷ *Hrvatsko glumište*, 1978, str. 268-269

je bilo lakše tu izazvati - i održati - dramski tonus, nego upravljati s više rukavaca radnje u prethodnim kraljevskim komadima.

Pribina, miljenik kralja Stepana Miroslava, ambiciozni ban, želi vlast i krunu. Umjesto jake osobnosti vlastite supruge, kao u *Macbetha*, ovdje župan Mučimir podstiče bana da se njih dvojica otarase kralja. Mučimir je trivijalniji od lady Macbeth, preuzak u svom zaplotnjaštvu i čistoj zlobi. U Shakespeareaovom svijetu bliži mu je po karakteru Othellov prijatelj Jago, kojega Shakespeare namjerno slika bez one punoće i bogatog emocionalnog i izražajnog registra, koji mletačkog crnca - nasuprot Jagu - čini beskrajno tragičnijim nego što bi to bilo tek zbog u njemu namjerno podsticane ljubomore. Pribina pak, još je slabiji od Mučimira i nakon što je, uz oklijevanje, izvršio pola namjere - krvavo zatukao kralja, ali ne i njegove sinove - kaje se i odlazi otkupiti svoj zločin spasavajući *siročadi ovoj, što joj oca oteh*, kraljevstvo. Slabost Pribine odgovara, međutim, Miletićevom potencijalu dramatičara. Komad je kratak. Dok se u Shakespearea radnja razvija tako da je Macbeth tek dugo nakon zločina izmijenjen kao čovjek, u *Pribini* sve što se zbiva nakon ubojstva, obavlja se brzo i kratko. Ne izlazeći skoro nigdje izvan suženog okvira fabule, što ga je preuzeo iz *Macbetha*, Miletić i u tekstu ostvaruje izravan odjek predložka često simboličkim slikama maske (hinjenja), krvi, ruku, krune.... Značajne za obje drame, koje su međusobno i bliske - i vrlo različite!

Kao i u druge dvije svoje shakespeareške konstrukcije, Miletić najradije prati pojedine slike, kadence, primjedbe iz dijaloga i monologa u *Hamletu*: pri tom katkad ne možemo izbjeći osjećaj razočaranja. Na Polonijevu primjedbu da će s glumcima - gostima postupati kako zaslužuju, Hamlet odgovara: *Trista mu, mnogo bolje, čovječe! Ako sa svakim čovjekom postupite kako zaslužuje, tko će izbjeći batinama?* Sluga Ježina pak odgovara Pribini koji mu je zamjerio što nije priredio kraljevski doček: *...što se tiče kraljevskoga dočeka izvoli uvažiti, kad bi se svatko primao prema svojim zaslugama, da bi onda većina gostiju ostala ispred vratâ.* Uglavnom, kao da vrijedi pravilo: svrha odjeka u Miletića nije integrirati ih psihološki i tematski u njegovu vlastitu, novu cjelinu tako da se ne osjete šavovi; njihovo je, naprotiv, da podsjećanjem na Shakespearea proširuju čitaočeve asocijacije i dadu veći dignitet novijem, izvedenom tekstu. Kao kasnije, u postmodernoj: prisvajati tradiciju na svoj vlastiti način proizvodi iznenađenje vrednije od doživljaja sasvim nove i sadržajne inventivnosti. Iscrpljena izvornost kompenzira se parazitizmom?! Ne radi se naime o slučajnoj podudarnosti, nego o podudarnosti kao metodi. Mučimirova primjedba Pribini o dubrovačkom poslaniku: *Čuj toga pauna!*, odjek je Hamletovih riječi Horaciju o kicošu Osricu. Slično, *Ti gusari i mletački bjegunci, što u bludu napučiše grad, da budu sada prvi među nama?! Do bijesa, ti si Splitsanin. Rimski carevi saviše rodno ti gnijezdo, i ti štiš na tu uvrijedu!* - Ton uz aktualnu kritiku, poznat je. Dolazi iz pritužbe o pomoćnoj djeci-glumcima koji su smetali Hamletovog Rosencranza - jer ih nije podnosio sam autor *Hamleta*.

Takve plutajuće imitacije verbalno su slabije, ako se i uklapaju u kontekst. Ostaju, međutim pišćevom reziniscencijom koja ne funkcionira kao aluzija. Čitaocu, svjesnu intertekstualne naravi takvih detalja ta mjesta ne pojačavaju osnovni smisao novog teksta, koji ih je usvojio, nego ga dapače razbijaju.

Glumci iz *Hamleta*, međutim, poslužili su Miletiću ipak vrlo efikasno i postigli jedan od njegovih najboljih dramskih učinaka. U trenutku, naime, kad očekujemo da

kralj Miroslav s obitelji krene na svoje posljednje spavanje prije smrti, pojavljuje se glumačka družina. Glumci uzbuđuju male prinčeve, te simpatične daleke rođake Shakespeareovih živahnih nadobudnih dječaka, mladog kralja i njegovog brata, što će ih smaknuti njihov stric, kako bi postao Richard III., odnosno, na sličan način, takav je sin izbjeglog Macduffa kojemu će u kuću provaliti Macbethov plaćenik. Kralj Pribinin, međutim, ne trpi teatar, a njegova slabašna izjava o tomu kao da služi Miletiću da bi - implicitnim kontrastom prema Hamletovim putujućim glumcima - kompromitirao protivnike kazališta. Vlastite pak riječi vodećeg glumca izravno nas približuju onom vrsnom predstavljaču u Helsingöru; ta i Hekuba i Herod ne spominju se samo u toj sjevernjačkoj tvrđavi nego i ovdje, u našoj kraljevskoj kući, na solinskom polju. Glumci dakle izvrsno služe da bi se odgodio očekivani događaj, a ujedno podvlače jednu bitnu temu djela: hiniti da si drugi nego što jesi, dakle gluma kao vještina, ali i pretvaranje, licemjerje, izvitoperavanje istine i prirodnog ponašanja; baš kao u *Hamletu*, u *Macbethu* i uopće svugdje u Shakespeareu.

Najjači trenutak prodora u tu temu ipak je onaj, kad Pribina, koji svoju potajnu želju krije i od samog sebe, ne uspijeva uzmaknuti pred upornošću kojom ga Mučimir tjera uz zid:

MUČIMIR: *Bilo je pred dvije godine, kad je kralj zborovao kod Klisa i slavio dolazak rimskoga legata. Pilo se viško vino. Kasno u noći podosmo zajedno na počinak... Jedva što usnuh, probudi me tvoj uzdah... Slušao sam te, gdje govoriš: Sramote, gadna li poniženja, roblje Rima... Amo meni krunu, da joj vratim stari sjaj... I skočio si u snu s postelje i mahao rukom ko žezlom...*

PRIBINA: *Omamilo me vino...*

MUČIMIR: *Lani pratio si kralja u Neretvu. Držao je, da će mu sam pogled ugušiti nezadovoljstvo, dok ga je tim samo jače raspirio. Ti si jahao tik do njega, na žeravu...*

PRIBINA: *Bio je vranac...*

MUČIMIR: *Da! Sjećam se, bio je onaj isti, kojega si jahao na dan pobjede kod Plive. Bio si sjajan u srebrnom oklopu a kralj do tebe kô da je on tvoj sluga. Umoran i slab od duga puta... Narod vas pozdravlja glasnim klicanjem. Jedan starac držeći tebe za kralja trgne se iz hrpe i takne se tvojega skuta, tražeći, da mu se dosudi pravo. Ti si zadrhtao, oko ti se zaiskrilo, promatrao sam te dobro, tad si rekao nasmiješivši se: Prevario si se dobri starče, o n d j e je tvoj kralj...*

PRIBINA: *Čemu budiš ove uspomene?*

MUČIMIR: *Da te vratim sebi i nama. Poznajem ti srce, Pribino, umijem ga razabirati i ispod hladnoga kamena kojim ga sakrivaš... Znam tvoje želje, pogodam tvoje misli. Poštenje se bori u tebe s častoljubljem ko mjesec sa suncem. Ali poštenje što je? Jednomu sidro, drugomu san a vlast je trajna. Zalud zavaravaš svoju savjest, ti mrziš na ovoga kralja, kojemu služiš.*

PRIBINA (se lecne): *T k o ti to prišapnu?*

MUČIMIR: *Svaki tvoj pogled, svaki tvoj uzdah. Riječi su ti u vlasti, Pribino, lice nije. Uzalud ukopavaš u grobnu šutnju častoljubne misli, držanje te odaje.*

PRIBINA: *Lažeš!*

MUČIMIR: *Gledaj ondje ono raspelo. Duše vjernikâ vjeruju, da je tamo dokončao Spasitelj svijeta. Vjeri je svako božanstvo po volji. Ti si pobožan, Pribino! Prisegni dakle na taj križ, da nikad nisi pomislio na smrt kraljevu!*

PRIBINA: *Nikad! Tako mi časti!*

MUČIMIR: *Prisegni!*

PRIBINA: Čemu to? Među muževima dovoljna je riječ.

MUČIMIR (pristupi sasvim blizu do njega, uhvati ga za ruku i promatra ga oštro):
Prisegni!

PRIBINA: *Pri... ne, ne mogu... Tko ti dopušta, da razotkrivaš najskrovnije moje misli?... Što tebe briga za život moje duše?... Tko ti daje pravo, otkrivati u meni ono, česa se i sam plašim?*

MUČIMIR: *Moja ljubav za te i za ovu zemlju?*

PRIBINA: *Ti otimaš mir mojoj duši!*

MUČIMIR: *Da te okrunim kraljevskom krunom.*

PRIBINA: *Što to veliš?*

MUČIMIR: *Dvije trećine velikaša misli, što i ja. Uz opće ovo zlo ostaje svakome samo nada u budućnost. Kralj je lutka Latina, s toga plemstvo mrzi na nj.*

PRIBINA: *A narod?*

MUČIMIR: *Tko pita za narod. To je slobodno roblje. Plemstvo ga vodi i njegovi župani. Prošla su vremena kneza Domagoja!*¹⁸

Književni diskurs vlastite epohe, na koji se autor odlučio za ovu dramu - ne podvrgavajući historijskoj mimikriji stihom - daje funkcionalno slobodu izboru pjesničkih slika (*Poznajem ti srce... i ispod hladnoga kamena...*). Nigdje u Miletića nije svijest o podsvijesti tako izravno dramatisirana. Postignuta je jedna dimenzija, koja polazeći između oklijevala i slabića Richarda II. i beskrupuloznog Richarda III., Pribinu dovodi u društvo Macbetha. Ne pokušava oponašati mu izraz niti reproducirati - a ne bi mogao bez pojednostavljivanja - njegove misli. Tamo gdje su najkoncentriranije, one u prijevodu Torbarininu glase:

*Da je sve time svršeno, kad se čin svrši
Bilo bi dobro svršiti ga brzo. Kad bi
Ubistvo posljedice moglo zaplesti
U mrežu i ulovit uspjeh s tim minućem;
Da je taj udar kraj i konac svemu - tu,
Baš tu, na brijegu tom i prudu vremena,
Na kocku bismo djeli život budućí;
Al u tim stvarima već ovdje nam se sudi;
I tako krvav nauk dajemo, a taj se,
Tek primljen, obretniku vraća da ga muči.
Pravda ravnòruka naš otrovani kalež
Pred naše stavlja usne. - On je ovdje
U vjeri dvostruko, jer, prvo, ja sam njemu
I podanik i rod, a oboje se jako
Tom činu protiví; tad, ko domaćín, ja bih
Pred ubojicom vrata morao zatvarat,
A ne sâm nož podmetat.....*

Ako trijezno zadržimo osjećaj za proporcije, onda je usporedba između ta dva teksta zamalo dopuštena. Našim sjećanjem na *Macbetha Pribina* ne gubi, jer razlika nikad nije bila osporena, a *Pribina* unutar vlastitih razmjera ne iznevjerava kriterije koje taj

¹⁸ "Vienac", XXXV, str. 660. (God. 1903.)

tekst sam nameće čitatelju. Takav dojam potvrđuju brojne pojedinosti koje su u radnji analogne Shakespeareovima, kao, na primjer kad kraljevu majku Jelenu, kći Tomislavova, u njezinu dostojanstvu i iskrenoj sumnji, usporedimo s Margaretom, udovicom Henrika VI, izloženoj nesreći i nemoći pred osvajačem kruna, budućim Richardom III. Komični likovi slugu ili vratara ne pojavljuju se tek nakon kucanja što slijedi ubojstvo, kao što je to vrhunski genijalno zamislio Shakespeare (a taj detalj Miletić ponavlja za njim). U zamornoj duhovitosti svojih razgovora o ribolovu, sličniji su, dobro je zapaženo, Hamletovim grobarima. Kao ni tamničari u *Boleslavu*, oni nisu rame uz rame svojim modelima iz Engleske - pa ni usporedivim komičnim likovima iz hrvatske renesanse; ipak, taj shakespeareski instrumentarij razmiče granice desetostoljetne tragedije, skida prašinu antikvarnog shvaćanja povijesti, olakšava nam prihvatiti ono u što se ne možemo više ozbiljno uživjeti kao u autentičan izraz literarne vrijednosti.

Da bude tako pomaže i jezik *Pribine*, koji je napustio stih i prepustio se secesijskoj prozi, ornamentalnoj, punoj ritma, što ga određuju poredbe, ali tečnoj. Precioznost koju će današnji čitatelj u njoj neizbježno katkad osjetiti, Miletić nije nesvjestan, pa će se od nje katkad, kao u govoru dubrovačkog poslanika, diskretno distancirati hiperbolizirajući je.

U odlomku poput ovoga Miletić očito pastišira Oscara Wildea:

Noći se sjećam takove, kada sam kao mladić s nekoliko vojnika stražio pokojnom kralju pod trsatskih gradom... Sve bijaše mirno... Mjesec se kupao u moru a pijev slavuju dizao se k nebu. Iz crkve pak posvećene Gospi, dopirala je do mene pjesma pobožnih hodočasnika... (I dalje u istom registru.)

Nazor u istim tim godinama posezat će za sličnim izražajnim sredstvima, ali bitna je paralela između njegove koncepcije o lirskom ciklusu i tematski podudarne Miletićeve zamisli o *Pentalogiji*; pjesma *Pribina*, što je Nazor objavljuje u godini nakon Miletićeve drame u "Vijencu", sažima i one motive što ih raniji tekst sadrži i one što ih samo najavljuje i koje je imala predstaviti iduća, nikad nenapisana drama.

Pred sam kraj tragedije kaže nesretni ubojica: *Svladalo me grozno častoljublje. Zamamio me sjaj te kruna. U zlo sam okrenuo njegovu ljubav, izdadoh njegovu vjeru. Duša mi se rajila u lažnim sanjama, željno pila otrov taštine... I tu na visini unutrašnjih mojih muka pakô sam posla ovoga đavla u meni da me sasvim opsjeni. Oh Bože, što učinih?... I ako smrt bi umornoj mi savjesti sada bila kô blagi san, živjet ću mukom dalje, da siročadi ovoj, što joj oca oteh bar spasem kraljevstvo...*

Umor govornika, retorika, secesijska statičnost; Miletić se u ovom bitnom momentu za dramu ne uspijeva nadvisiti prosječnost i danas već teško čitljivu knjižskost. Za uzvrat, oslobodio se Miletić *Pribinom* onog historicizma, što ga povijesna drama u stihu u moderno vrijeme ne može izbjeći. Zajedno u trima tragedijama ipak je, da je Shakespeare, tako star, ali tako vječan - prisutan od deseteračkog *Boleslava*, Miletićevog *Hamleta*, preko jedanaesteračkog *Tomislava*, Miletićevog *Henrika V.*, do proznog *Pribine*, Miletićevog *Macbetha*, - u najboljeg svog poznavaoa je u Hrvatskoj devetnaestog i ranog dvadesetog stoljeća doživio najartikuliraniju i najpotpunije strukturiranu recepciju, i u tomu posredovao i profilirao doživljavanje Hrvata svoje vlastite povijesti u dramskom mediju. Koliko je ukupnom učinku pridonijelo i poznavanje izvornog Shakespearea (na različitim jezicima) u Hrvatskoj uopće i da li je ta kazališna grada djelovala na oblikovanje nacionalne duhovnosti - pa i na estetske izbore generacija na prelasku u dvadeseto stoljeće i nakon tog razdoblja - stvar je posebnog istraživanja.

Stanislav Marijanović

POVIJESNE DRAME, DRAMATIZACIJE I *DAMJAN JUDA ANTE BENEŠIĆA*

Ulomak iz veće studije

Tri zaslužna Iločana, trojica braće Benešića, bili su književnici koji su cijeloga života u sprezi s kazalištem, dramskim piscima i umjetnicima ili barem diletantima. Bio je to i njihov prastric Ernesto Benišić, podrijetlom Vukovarac kao i njihova obitelj, kada je kao osječki gimnazijski ravnatelj bio cenzor knjiga, kazališnih komada i predstava po službenoj dužnosti. Sva trojica, Ante, Franjo i Julije (kao uostalom i svi Iločani), pohađali su osječku klasičnu gimnaziju i bili predsjednici i tajnici poznatoga gimnazijskog Hrvatskoga đačkog književnog društva "Javor", u kojem su prvi put oštrili svoja pera izlaskom na spisateljsko vježbalište. U "Javoru" pridružila su im se i trojica vršnjaka: najstarijem Anti Benešiću (1864-1916), pjesniku i dramatičaru, Vukovarac Nikola Andrić (1867-1942), kasniji književni povjesničar, pisac, prevodilac i jezikoslovac, dramaturg HNK u Zagrebu, jedan od utemeljitelja osječkoga HNK 1907. godine i prvi njegov upravitelj; mlađem Franji Benešiću (1877-1945), predsjedniku "Javora" i novelisti, ocu poznate kiparice i slikarice Jelke, pridružio se tajnik "Javora", Tovarničanin Janko Koharić (1877-1905), pjesnik, historiograf, dramski pisac i kritičar, koji je pod pseudonimom Improvizator objelodanio svoj "Curriculum vitae" o njima obojici, a najmlađem i najafirmiranijem Juliju Benešiću (1883-1957), tajniku "Javora", književniku, intendantu Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, polonistu, prevodiocu i leksikografu, Osječanin Dragutin Prohaska (1881-1964), član "Javora", književni povjesničar i kritičar.

Zašto nam je pristupno valjalo uočiti ishodišnu povezanost ovoga slavonsko-srijemskoga književnog kruga hrvatske Moderne? Njihova međusobna kontaktnost i predilekcija, i njihova kuća Benešića u Iloku, Ante i Franje, u kojoj su se okupljali A. G. Matoš, N. Andrić, V. Lunaček, B. Livadić, I. Velikanović, Ž. Bertić, brat Julije, a s njim i B. Gavella i drugi pisci i umjetnici, participirala je i obilježila pjesničko i

dramsko djelo, publicistički vitalizam i kazališnu prisutnost Ante Benešića u hrvatskoj književnosti. Doktor Tonča, kako su ga zvali nakon studija prava u Beču i Zagrebu, cijeli radni vijek proboravio je u svom Iloku, kao odvjetnik i javni bilježnik. Ondje je kao predsjednik i odbornik hrvatskih društava za njihove potrebe pisao zabavne lakrdije i satiričke drame, a pojedine je i objavio u "Knutu", mitrovačkom šaljivom listu Ise Velikanovića (lakrdije *Strah od kapi*, 1904. i *Oskulometar ili Cjelovomjer*, 1905; satiričnu dramu *Među trnjem*, 1905). Njegova najpoznatija lakrdija u jednom činu *Sobe br. 13* izvedena je 1901. u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu triput, ali ju je kasnije preradio i dotjerao prema opaskama kritike; predstavljena je godinama na mnogim diletantskim pozornicama širom Hrvatske, a njima je bila i namijenjena, i dobro došla.¹ Širi kritičarski odjek pratio je njegove hedonističke i anakreontske pjesme, objelodanjene u tri knjige: *Pjesme* (Zagreb, 1905), *Pjesma knjige druga* (Zagreb, 1906) i *Anakreontika* (Zagreb, 1913) koje odlikuje srijemska vedrina i izvornost, sklonost idili, šali i satiri. Za ove značajke prepoznatljiv očitnik je njegov najcjelovitiji pjesnički tekst, *Branko i Grozdana*, idilični spjev u osam pjevanja (Zagreb, DHK, 1906).

I.

BENEŠIĆEVE POVIJESNE DRAME I DRAMATIZACIJE

Pisao je i povijesne drame i dramatizacije povijesnih romana, a dramski je obradio i tuđe dispozicije fabularnih shema iz političke i kulturne povijesti hrvatskog naroda.

Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu prikazala je 1903. godine *Diogenesa*, historijsku dramu u pet činova, njegovu dramatizaciju Šenoina istoimenog romana, koja je nakon praizvedbe do siječnja 1905. godine doživjela pet repriza. Iste, 1905. godine, Drama Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu praizvela je i reprizirala njegovu tiskanu povijesnu tragediju u pet činova *Damjan Juda*, koju je napisao po nacrtu Janka Koharića i njemu je posvetio nakon Koharićeve tragične smrti, ujedno ukazavši njome i na pad Dubrovnika pod mletačko vrhovništvo, obilježen 700. obljetnicom od kobne pogibije dubrovačkog kneza Damjana Jude. Obje ove povijesne drame, *Diogenes* i *Damjan Juda*, prikazivane su na središnjoj hrvatskoj pozornici pod upravom Adama Mandrovića i dramaturga Nikole Andrića, koji je uveo praksu da upravo dramama iz hrvatske povijesti, i to Benešićevim, otvara kazališnu sezonu nacionalnog teatra. Poznata su nam i tri druga dosad neprikazana Benešićeva povijesna dramska teksta: *Petronij*, koji je dramatizacija Sienkiewiczzeva romana *Quo vadis?* u kojoj se vješto povodi za Shakespeareom u stvaranju milieua i živahnog izmjeni prizora, kako zapaža Prohaska (objelodanjen u Zagrebu 1907); *Kraljević Marko*, drama u pet činova i epskom desetercu (objelodanjena 1907), u kojoj epski Marko ispada iz svoje matrice, a iz sukoba s tartiferijom kneza Lazara i njegovih zloćudnih privrženika prerasta u dramskog pravednika, i izvorna povijesna komedija u tri čina

1 Svoje *Tri lakrdije* (*Sobe br. 13*, *Pero Sapunica*, *Strah od kapi*), objelodanjene u vlastitoj nakladi u Zagrebu 1905, Benešić je popratio komentarom: *Kao višegodišnji predsjednik jednog pokrajinskog pjevačkog društva imao sam prilike da vidim, kako je težak i malen izbor hrvatskih izvornih komada za diletantske predstave, bez kojih se danas rijetko kada daju koncerti i zabave. Hijićući u prvom redu ići na ruku našim diletantima, napisao sam ove tri lakrdije, u koje sam nastojao uliti što više hrvatskog vedrog i veselog duha, u drugu sam pak ruku htio, da s ove tri lakrdije razveselim i one, koji nemaju prilike, da ih na daskama vide.*

lokalizirana na Osijek: *Ilirizam u Osijeku*, koja je ostala u rukopisu, ali ju je Benešić doradio do izvedbene verzije, potaknuvši Dragutina Prohasku na publicističku obradu iste teme.² Prohaska je, rekli bismo, i jedini književni povjesničar koji je u književnopovijesnom pregledu novije hrvatske književnosti obavještenije i sustavnije obuhvatio i protumačio Benešićev književni opus, sintetiziravši zaključnu ocjenu koja ne preferira dramskog pisca: po njemu, najjače što je Benešić dao u najplodnijim svojim godinama, to je *anacreontika sa srijemskom sredinom, fantastičnošću, momačkim poganlukom i fruškogorskom raspojasanošću*.³ Matoš je to isticao već 1905. i mi se tužimo na Slavonce! Bolje bi bilo, da ih studiramo, da ih učimo razumijevati u Slavoniji i Srijemu. Evo, Ante Benešić je nedavno izdao zbirku pjesama, i niko u njima nije vidio ovih specijalno slavonskih osobina: divnog, vedrog humora, galskog optimizma i klasične ljubavi za život, pored čistog narodnog stila i marcijalne lapidarnosti.⁴ Moja je filozofija - filozofija ugodnosti: Turobnost zamijeniti veseljem. Dakle, veseli stoicizam. (Benešić).

Ukratko, možemo reći da nitko u novije vrijeme o Benešićevim dramskim tekstovima nije zasebno pisao (kako je u HBL-u konstatirano). Posebno ne o njegovim povijesnim dramama.⁵ Pisane u doba Moderne kada su pomake u hrvatskoj dramatici ostvarivali vodeći dramski pisci Ante Tresić Pavičić, Ivo Vojnović, S. Tucić, M. Ogrizović, M. Cihlar Nehajev, Milan Begović, a povijesno-romantičnu nacionalnu dramu pisali Stjepan Miletić i Tresić Pavičić, drame A. Benešića svedene su na književnopovijesnu registraciju, na korak u kataloški spremnik i repertoarni statistički podatak: on je jednostavno pisac neuspjelih komedija i *jedne u svom žanru preživjele povijesne tragedije* Damjan Juda (M. Šicel, 1978).

Zasigurno, Ante Benešić nije među onim piscima dramskih vrsta i podvrsta sa značajnim individualnim pečatom koji bi bili u stanju otisnuti cjelovit tekst na višoj razini priklješten estetskim intencijama, nego među onima koji su *sljedili* tradicionalne scenske obrasce, kao što su to činili npr. Stjepan Miletić, Milan Šenoa, Iso Velikanović, Viktor Car Emin, Adalbert Kuzmanović i dr. Ali Benešić je, pretežno, bio prignut Miletićevim intencijama, no i poticajnoj repertoarnoj politici dramaturga Nikole Andrića, a navlastito svojim osobnim intencijama: učiniti da što odgovara sredini i prilikama. Njegovo je obilježje kao pisca komedija i komediografskih podvrsta, i to lakrdija, odlika koja se zove *prilagodba, aplikacija i smijehovna kultura*, a njegov je najveći uspjeh i Andrićeva zasluga što su povijesne drame i dramatizacije u više navrata, u doba Moderne, iskoračile iz provincijalnoga slavonsko-srijemskog prikrajka na središnju hrvatsku pozornicu.

Zanimljivost, tematski i izražajni interes, uvažavanje komediografskih podvrsta i njihova smijeha, a ne vrijednosni kriterij po kojem se one same sobom izdvajaju i opstoje ukupnošću svojih vrednota, to je pristup kojim je suvremeni teatrolog Branko Hećimović uveo Benešićeve komedije, lakrdije i njihov smijeh u sklop hrvatske književno-scenske komike. Ustanovilo se da su one zanimljive po spektru svoje komike i postupku ostvarivanja komičnog dojma, koji Benešić iznalazi u iznovljava-

2 Ivan Meden: *Rukopisna ostavština Ante Benešića*. "Kronika" Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, V/1979, 11: 128-130. U rukopisu leže i njegovi dramski tekstovi: *Car Probo, Egoist i Đaci*.

3 Dragutin Prohaska: *Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti*. Zagreb, Izvanredno izdanje Matice hrvatske, 1921: 120.

4 Antun Gustav Matoš: *Imaginaro putovanje ili suri furtimaš u Zagrebu* (V.). "Obzor", XLVI/1905, 250, od 29. listopada (Prilog).

5 Najcjelovitiji prikaz dosad napisao je Ferdo Nikolić: *Dr. Ante Benešić*. "Jeka od Osijeka", Hrvatski zabavnik i kalendar za god. 1919, 2(1919): 63-72.

nju stereotipnog mehanizma putem polučene komike nijemog filma. Hećimović ga razotkriva u Benešićevim lakrdijama *Sobe br. 13 i Strah od kapi*, tiskanim 1905. u knjizi *Tri lakrdije*.⁶

II.

TRI EKSPozICIJE: *DIOGENES - PETRONIJ - KRALJEVIĆ MARKO*

Ovom prigodom izostavit ćemo primijenjeni postupak dramatizacije, razinu izvedbe i recepcijski dojam predstave Šenoina *Diogenesa*, romana koji se bio pokazao nadalje prikladnim za scensko uprizorenje, a jednako tako i usporedbu s prethodnom Miletićevom, potonjom Begovićevo dramatiizacijom, pa i novijom, i najčešće izvedenom - Ivica Ivanca, uz glazbu Nikše Bareze (što dosad nije učinjeno), a nećemo se upuštati niti u tumačenje njezina značenja na relaciji prošla stvarnost - moderne prilike, koja je intencionalno lebdjela i pred Šenoom i pred Zygmuntom Krasinskiim dok je pisao povijesnu dramu *Irydion*, a ogledala se i u *Konradu Wallenrodu* Adama Mickiewicza, tekstovima poznatim i Šenoi i Benešiću - dramatiizatoru. Ukratko: u pretakanju romana u dramu, dramatiizator je paraliziran romanom i daleko zaostaje za autorom. Dramatiizaciju na sceni spašavala je sjajna režija i gluma Andrije Fijana te prvih glumaca Marije Ružičke-Strozzi, Ignjata Borštnika i drugih, kao i djelotvorna zastupljenost cijeloga dramskog ansambla.⁷ Zasigurno: i inscenacija i sjajna oprema, što je išlo na čast kazališnoj upravi, a nadalje uvršteni Šenoini dijalozi i pojedini prizori i slike iz I. čina, maskerade i obredi *veselog društva* u *Olimpu bogova Hrvatske*, alegorije, mimetički interludiji i žive slike iza zastora, izvedene kao u romanu (po aranzmanu *hrvatskog Diogenesa* velmožnog Antuna Jankovića Bribirskog, glavnog Šenoina junaka) pa prikladna stara hrvatska arija pjevana od *olimpkih bogova*, koju je iznašao kazališni dirigent Nikola Faller. Sve to u dramskom i scenskom obliku čini iz sceničnog romana fragmentarno dojmljivu dramu, što je, ipak, bio i Benešićev doprinos. Odobravanje publike u rasprodanoj kući potječe iz Šenoina romana, a ne iz Benešićeve dramatizacije, koja služi romanu, ali u kojoj duh romana nije posve bio iščezao, jednako tako potječe i iz patriotskog ozračja i naboja predstave, koji je bio kadar uzigrati srca i moderne publike. Benešiću se, unatoč svemu, priznaje uspješna *izvanjska tehnika* dramatizacije i aktualizacija patriotskih žarišta iz Šenoina romana.

PETRONIJ. Tragedija u pet činova, napisana uporabom romana Quo vadis. Zagreb, Dionička tiskara, 1907.

Otkud Benešiću potaknuće za Petronija i zamisao da *dozvolom Henrika Sienkiewicza* dramatizira njegov roman, da zađe u povijest antike i imperatorskog Neronova Rima? Objasnjava sam Benešić (v. Nikolić, n. d. str. 69-70): *Kad sam studirao Oskara Wildea, oživjela mi uspomena na klasičku literaturu, osobitu grčku, i ja sam uživao u Wildeovu helenizmu. Čitajući Wildeova Dorianu Graya, upozoren sam bio ponovno na Petronija, magistra elegantiorum [arbitra elegantiarum!]. Videći kako Wilde osobito uživa u Petroniju, i ja sam se zainteresovao za nj, pa sam ponovo čitao roman Quo vadis.*

6 Branko Hećimović: *Dramaturški triptihon*, Zagreb, 1979; 52-53.

7 Praizvedba: Zagreb, HNK, 1. rujna 1903. Redatelj: Andrija Fijan. Glumci: Andrija Fijan (Janković), Dragutin Freudenreich (Bačan), Marija Ružička-Strozzi (Tereza), Ema Souvan (Eufrozina), Ignjat Borštnik (Klefeld), Paula Grbić (Margareta), Darinka Bandobranska (Amalija), Antonija Savić (Julijana), Milivoj Barbarić (Troilo), Vera Hrzić (Ružica), Dragutin Novosel (Pakić), Josip Anić (Erdödy), Đuro Prejac (Bergen), Andrija Gerašić (Patačić), Žiga Varjačić (Malenić), Vaclav Anton (Oršić), Josip Toplak ml. (Krčelić), Borivoj Rašković (Kukuljević), Vjekoslav Velić (Škrlec), Arnošt Grund (Sale), Franjo Stipetić (Najšić), Mirko Čipa (Saturn), Josip Toplak st. (Vulkan), Đuro Dević (Kastor), Josip Štefanac (Poluks), Krista Župančić (Ganimed), Ivan Repčević (Janko), Franjo Jurčić (Mirko). Izvor: *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969*. Enciklopedijsko izdanje, Zagreb 1969; 246 (B. Hećimović).

(...) U to sam vrijeme, a to je bilo prije kakvih više od 10 godina, čitao John William Draper: History of the Conflict between Religion and Science (16. izd. 1882). Tu sam došao na ideju da je bilo sukoba ne samo između religije i znanosti, nego i između religije i umjetnosti.

I na tome je Benešić zasnovao dramski sukob: pouzdanik cara Nerona Gaj Petronije (Petronius Arbiter, rimski satirik), inkarnirana umjetnost i idejni pobornik estetskog hedonizma (Wilde!), a protivnik *suhom i neumjetničkom kršćanstvu* do Neronova spaljivanja Rima, spoznaje da je istina jezgra kršćanskog nauka i vjere, i on je stoičkim skepticizmom prihvaća kao oblik istine, kao nadnaravnu moć za kompromis između rastućeg kršćanstva i *prave umjetnosti*, kojoj ono nije nikakva prijateljica. Za ideju priznavanja kršćanstva državnom vjerom, on veže Nerona, caesarsku svemoć. U tom prijelazu iz estetizma lijepe varke sve za umjetnost do izricanja gole istine caru, Petronijeva je tragična krivnja i ujedno tragičan kraj: on više ne može uzdizati Nerona iznad Homera, ni ispuniti njegov uvjet za kompromis, nego mora kao kritički arbitar koji govori *vazda istinu* - o njegovim zlodjelima i požaru Rima obznaniti istinu, ali i sebi prerezati žile, ne da bi izbjegao sigurnu smrt od Neronove ruke, nego da bi, prvi put, u istini svršio.

U Benešićevoj dramatisaciji Petronijeva idejna preobrazba naprosto se dogodila, izvanjskim uzrokom, poslije nazočnosti propovijedi apostola Petra, a pad u carsku nemilost za volju istine - i bez kakve druge ili carske prisile, iz koje izrasta iznovljeni individualitet i subjektivno motivirana tragična krivnja za posljedice uspirivanja carske ljubavi za umjetnost. Više imponira Neron, jače motiviran. Benešić je i u inovacijskom odmaku od Sienkiewicza: u romanu nema Petronijeva konflikta s istinom; Petronije je turoban, na izmaku moći, a u drami ga zatičemo u punoj životnosti, kao pomladenoga, benešićevski svježega, vedroga i nasmijanog hedonistu; u Sienkiewicza on je odvirak odživjelog helenizma, a u Benešića pravi Helen i izdanak obnove grčke umjetnosti i hedonističkog estetizma, koji bi da se, uz Neronovu pomoć, razraste Rimom u imperatorski *domus aurea*, Neronovu zlatnu kuću nakrcanu umjetninama, čega u Sienkiewicza nema. Petronije i Neron Benešićeva su obradba, kreacije i podloga za izgradnju povijesne drame. Međutim, on je to činio stereotipno, apliciranjem retorično statičnog fakticiteta, scenski nefunkcionalnog: na razini zadanih povijesnih likova i motiva, a ne dramskih ličnosti i motivacije. Novi dramaturg Hrvatskoga narodnog kazališta Ivo Vojnović bio je ipak *Petronija* uvrstio u repertoar, cijeneći više od izvornosti i izgrađenosti dijaloga u pojedinim prizorima sam akt dramatisacije popularnog romana i korak kazališta prema književnosti, ali je prikazivanje uvjetovao Benešić: najprije prikazati dramu *Kraljević Marko*, objelodanjenu potkraj iste godine. Ova nije prikazana, stoga ni *Petronij*.

KRALJEVIĆ MARKO. Drama u pet činova. Zagreb, Dionička tiskara, 1907. Pisana u stihu, epskim desetercem.

Mehanizam dramske radnje pokreću tri lica: Marko, tvorac junačkih djela opjevanih pjesmom, krčmarica Janja koja im se divi i kazuje ih svome ocu, slijepom pjevaču Miliji, a ovaj ih guslama rasprostranjuje kao narodni pravorijek i proročki tumači sukobljenim taborima. I ona je, kao i *Diogenes* i *Petronije*, prožeta Benešićevim *veselim stoicizmom*: očuvanjem duhovne i moralne postojanosti narodnih tribuna pred nasiljem i životnim nepogodama koje ono uzrokuje. Međutim, sukob ne posljeduje Marko, nego Vuk Branković, zapravo suprotstavljenost u tabore, Markova narodnog slovinsko-kršćanskog Lazarovu pravoslavnom i nedemokratskom taboru. Odliven i doveden pred oči iz epske predaje potomstvu, on nije imao biti stereotipan ni epski ni dramski lik, nego je u prvom Benešićevu idejnom planu, drugi, iznovljen, *nejunački* Marko kakvog pjesma ne poznaje: *Drukče doba, drukčiji i Marko*; čovjek -

-gospodar i medijator, jednak ostalima, sebrima i velmožama, katolicima, bogumilima i pravoslavcima, spreman da vodi dnevne životne brige drugih ljudi; krivooptuženi pravednik, koji se savjetuje s pobratimima, otklanja Dušanovu krunu i suce po njegovu zakoniku te dolazi na narodni sabor, ali i Marko koji *sveukupnu braću* stavlja iznad plemstva i svećenstva kao pobornik neoromantične ideje Slovinstva sjedinjenog u slozi i nosilac narodne borbe, dapače ratnik, protiv tabora svojih protivnika, ugnjetača narodne volje i slobode, koje predvodi - knez Lazar, Markova antiteza: bizantinac, gospodar koji ne zna gospodariti, spletkar, ženskar, prividni pobožnjak, ucjenjivač, osljepljivač i makijavelist. Lazar, okružen zlim savjetnicima, Vukom i pravoslavnom hijerarhijom, ne bira sredstva da ukloni Marka, preotme mu ratom zemlje i gradove i okruni svoju glavu. Naposljetku, u sukobu s njima, Marko pobjeđuje: on ih hvata i otprema do Ravanice ili iza granice, a potom će gluh na njihove vojne trublje, hrzanje Šarca i buđenje Obilićevo - *prespavati Kosovo*.

Takvog Benešićeva *Kraljevića Marka*, zapravo kneza Lazara, ne bi Srbi za vladavine hrvatsko-srpske koalicije htjeli vidjeti na daskama. Zato ga Vojnović nije mogao prikazati. Plašio se, kako je izjavio Benešiću, da mu Srbi ne razore kazalište, jer je mitski kosovski mučenik prikazan kao tartif. U tome otklonu od legende o povijesnim vjekovječnicima leži izvornost i ove Benešićeve koncepcije. Zacijelo, i ona je konstrukt nacionalne politizacije teatra, i tribut Vojnovićevoj ideji o južnoslavenskom ujedinjenju, jednako tako ishitren i patetičan, ali dramski i književno ispod razine Vojnovićeve *Smrti majke Jugovića*, kojoj je Benešićeva dramska pjesan posljedovala.

III.

DAMJAN JUDA. Historična tragedija u pet činova. Po nacrtu Janka Koharića napisao i blagaj uspomeni Jankovoj posvetio A. Benešić. Zagreb, 1905.

INTENCIONALNOST SUŽENIH VIDIKA

Damjan Juda najpretencioznija je Benešićeva povijesna drama, a s *Diogenesom* i jedino izvedena na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu.⁸

Njome je označen etapni vršak Benešićeve akumulirane spisateljske djelotvornosti u bavljenju kazalištem (1901-1907) i kontaktnosti s hrvatskim glumištem i dramom.⁹ Od dramatizacija gotovih epsko-fabularnih predložaka *Diogenes*, *Petronij*, *Kraljević Marko*, kojima je dramskom tehnikom priskrbio inovacijska osvježenja, scenski oblik i službu, samo je povijesna tragedija *Damjan Juda* od Benešića zahtijevala autorsko scensko djelo: dati kreacijsku nadgradnju preuzete Koharićeve dispozicije fabularne sheme svojim sižejskim konstruktom, tj. prasluku tragedije pretočiti u svoju dramsku

⁸ Praizvedba: Zagreb, HNK, 1. rujna 1905.

Redatelj: Andrija Fijan. Zborove uglazbio: Ivan pl. Zajc. Glumci: Andrija Fijan (DAMJAN JUDA), Kristina Rück (DRAGA), Josip Stefanac (BENEŠIĆ), Jelka Anić (MARE), Dragutin Freudenreich (ĐERVAZLI), Gavro Savić (ČERVA), Mihajlo Dimitrijević (VICKO LUKARI), Franjo Jurčić (Menčetić), Mirko Čipa (Gondola), Pavao Požgaj (Berislavić), Ivan Oberski (Saraka), Josip Toplak-Jurić (Krstić), Porfir Kostić (Bobali), Milivoj Barbarić (PJERKO LUKARI), Zlata Merc (DRAGA), Anka Reputin (ANE), Žiga Varjačić (IVANKO), Đuro Prejac (LEONARDO), Josip Anić (KONSTANCIJE), Borivoj Rašković (Marin), Đuro Dević (MILECIJE), Andrija Gerašić (MOROSINI), Ignjat Borštnik (Lorenzo), Ivan Repčević (*Prolog*), Krista Župančić (*Vila*), Kornel Smid (*Ljubmir*), Olga Singer (*Snežnica*), Borivoj Rašković (*Stmogor*), Franjo Sotošek (*Duh*), Marijan Rieger i Franjo Kirin (*Gusari*), Vjekoslav Velić (*Ribar*).

Izvor: Isti, str. 238. Samo lica istaknuta verzalom posebno je apostrofirao Koharić u svom nacrtu, a lica kosim pismom, Benešić nema među osobama, nego ih je uvrstio u međuigru: *Prikazanje o svetom Vlahu u jednom činjenju*.

⁹ Iste, 1905. godine, objelodanio je, pored zbirke *Pjesne*, dramske lakrdije i satire: *Oskulometar*, *Među tmjem* i *Tri lakrdije*, a po peti put repriziran mu je *Diogenes* u Hrvatskom narodnom kazalištu.

cjelinu, uspostaviti radnjom neraskidiv spoj fabularnoga i povijesno-legendarnog, i kazališnoga i umjetničkog.

Ovom dramom Benešić je ostvario autorsko djelo i svojom obradom još uvijek *imaginarnog konteksta* dao mu sižejni krvotok, ali se svojom intencionalnošću nije dovinuo do scenskoumjetničkoga, nego je ostao na *prosceniju*. Unaprijed se bio opredijelio za ograničenja: ne poremetiti Koharićevu fabularnu shemu drame, skup imenovanih glavnih lica, njegove napovijedi i sižeju scenskog događanja, izloženu po činovima Koharićevom dispozicijom u Nacrtu,¹⁰ i drugo - pokušati na odlomcima bivše cjeline, legendarne priče, legende o dramskoj smrti dubrovačkog

10 Svoj *Nacrt* ili *skicu budućeg prvenčeta* (kako N. Andrić označuje Koharićevu zamisao tragedije) autor je poslao dramaturgu Hrvatskoga narodnog kazališta Andriću. Na osnovu je bio potaknut kroničarskom gradom koja ga je kao historioografa s dramskom žicom privukla. Savjetovavši se s Andrićem, odlučio je da je obradi u tragediju, pa je nacrt s popratnim pismom poslao Andriću. Nakon Koharićeve smrti on ga je objelodanio u podlistku posvećenom Kohariću pod naslovom: *U spomen neznana dramatičara. (Prigodom vijesti o tragičnoj smrti Janka Koharića)*. - "Narodne novine", 71/1905, br. 38, str. 1-3, od 16. veljače. Koharićeva sižejna dispozicija zamišljene tragedije sadrži (u sažetku): DAMJAN JUDA. Prvi čin odigrava se 1202. god. u kneževu dvoru. Vlastela izabiru novog kneza. Izbor otežavaju: pobuna pučana zbog nameta u gladnoj godini i iščekivanje mletačkog brodovlja pod dubrovačkim zidinama poslije osvojenja Zadra (IV. križarska vojna!). Plemstvo je otvoriti vrata Mlečanima i pod mletačkom vlašću obuzdati pučane. Produbrovačku predvodi bivši knez Mate Červa: ona poziva na obranu i borbu za grad. Prva uzvikuje Petra Benešića (Benešu) za kneza. Pobunjeni pučani pred kneževskim dvorom uzvikuju Damjana Judu. Velo vijeće poziva u dvor Judu, da prihvati čast. Bio je plemić oženjen pučankom. Zato ga je vlastela isturila iz vijeća i izagnala. Poslije 35 godina lutanja, trgovanja i ratovanja u III. križarskoj vojni u službi Rikarda Lavljeg Srca, koji je olujom natjeran navratio u Dubrovnik, vratio se i Juda. Vlastela ga primi u grad, ali - kao pučanina. On prvo odbija čast, ali nagovoren, prima je pod uvjetom da mu plemstvo preda svu vlast, dok Mlečani prijete gradu. Izvršava se njegovu kneževsku zapovijest: da se Leonarda Veneta odmah progna, da se iz tamnice puste zatočeni pučani i da se i sve pučane oboruža radi obrane. Poziva narod i vlastelu na složan otpor. Priprema obranu grada.

Drugi čin otpočinje na taraci danom zaruka Petra Benešića i Drage, kćerke Judine. Opat lokrumski Konstancije pripravlja prstenovanje mladenaca pred biranom vlastelom i poslanstvom pučana. Zamnije poklik: *Mlečani dolaze!* Gosti s knezom rastrkaše se gradom i postaviše na bedeme, za obranu. Ostaje Draga s Marom, svojom dojiljom. Opisuju što vide: križarsku flotilu u bojnom poretku, dubrovačke bedeme posute oružanim ljudima. Križari otplovljuju put Carigrada. Pjevač Milecije slavi podvige Rikarda Lavljeg Srca i opjevava kako je u Dubrovniku gradio crkvu Gospe (dakako, stilom i stihom dubrovačkih pjesnika).

Treći čin odvija se na plòkati pred Dvorom i crkvom Gospe: slavi se svadba Petra Benešića i Drage Judine. Ispred mladenaca bacaju se Draga pučanka, mati joj Ane i otac Ivanko. Zaklinju njih i kneza, mole za časnú osvetu, jer je vlastelin Pier Lukar bio ugrabio i obeščastio Dragu. Na Judin nalog odvođe ga u tamnicu. Dok su svatovi u crkvi, vlastela pred crkvom osporava njegov čin kao protuzakonit: vlastelinu sudi samo vijeće. Saziv uriču bivši knez Đervazij (Krvaš) i vlastela. Knez Juda zvonjenjem u veliko zvono sv. Vlaha zove narod da se oružan sakupi. Kulminira zaplet u sudbonosni prijelom između kneza i vlastele: suci-plemići odriču knežev nalog da sude P. Lukaru javno, pred pukom, plemstvo mu se grozi odgovornošću što i dalje odlučuje suprot volje vijeća, a dani knezovanja su mu izmakli. Knez nalaže da plemiću sudi puk. Lukara odvođe na stratište. Vlastela prisižu osvetu uzurpatoru.

Četvrti čin. Svetkuje se zaštitnika sv. Vlaha; prisiljenost i nevoljkost. Vlastela ne sudjeluje: kuje osvetu. Zla znamenja smućuju puk. Po običaju, svečanost svršuje predstavom pred Dvorom: odigrava se *Prikazanje o sv. Vlahu*, spasitelju Dubrovačana od Mletaka. Glumci - urotnici očekuju znak da ubiju kneza i njegove ljude. Benešić koleba. Žena Draga sjedi uz oca: zet ne dade urečeni znak - srušit će oni tiranidu Damjana Jude na drugi način.

Peti čin odvija se u Judinu dvoru. Svečana gozba. Knez ugošćuje novoizabranog carigradskog patrijarha Tomu Morosinija s drugim odličnicima, Mlečićima. Pjevač Milecije pjeva pjesmu o postanku Dubrovnika. Patrijarh poziva Judu na mletački brod, da razgleda duždeve darove caru novoga Latinskog carstva Balduinu. Zaustavlja ga kćer Draga. Mučen zlim slutnjama, Juda ipak odlazi s gostima. Prevarni brod isplavljuje. Gradom se prenosi krik: Damjan Juda je mrtav; ubi se sam, udarivši glavom o jarbol. Draga se s tarace sunovraćuje u more. Benešić ostaje na bedemima sám.

kneza Damjana Jude i kroničarskom pričanju predaje o precima dubrovačkih ljetopisaca (mislio se, genealoški, i samoga A. Benešića), a navlastito o podvrgavanju Dubrovnika mletačkom vrhovništvu, dakle, od anakronih relikvija za koje iz zakašnjelih kronika znade i on i Koharić, pokušati složiti cjelovito i vjerovito djelo u drugome nadzahtijevnom žanru - u tragediji. Drugim riječima, i on hoće od srednjovjekovne legende, od epske teme iz povijesnoga dubrovačkog legendarija s trncima viteške pasije, od raspeća dubrovačkog kneza (gospodstva, vlasti i slobode) na pogubljenom venecijansko-bizantskom jarbolu, stvarati renesansnu "historičnu tragediju" nalik Shakespeareu i romantičnu, nalik Byronu, *kraljima od Englitere!*

Tom zahtjevu o stvaranju autorskoga scenskog djela udovoljiti, ograničenja pomiješanoga zahtijevnog žanra poništiti i izazovu povijesti odgovoriti, moglo se i po Kohariću i po Benešiću. Mogao je to samo dramatičar koji posjeduje tvoračku snagu. Benešić je nije imao, zato se i držao za pojas sve trojice: Koharića, Shakespearea i Byrona.

U SPOMEN NEZNANA DRAMATIČARA

Tragedija *Damjan Juda* upravo je hommage Janku Kohariću (*blagoj uspomeni Jankovoj*), koji je završio svoj život poput Drage, kćerke Damjana Jude, sunovratom ispod dubrovačkih hridina. Benešić *Damjana Judu* objelodanjuje i knjigom (pojaviła se mjesec dana prije premijere). Otvara je uvodnikom iznoseći, osloncem na N. Andrića, povijesnu podlogu o Damjanu Judi i Koharićevu dispoziciju, nacrt za tragediju o njemu (sve pod naslovom: *Kako je pok. J. Koharić zamišljao svoga Damjana Judu*). A dramaturg Andrić o svojem podlistku o Kohariću (v. bilj. 10) upozorio je na Koharićev dramatički talent, na njegov *dramatski osjećaj, kakav se riedko nalazi med nama*, i na njegove zasnove drugih drama.¹¹ O Kohariću kao dramatičaru i kazališnom pokloniku dotad se nije bilo čulo.¹² Tako je, Benešićevom dramatičarizacijom Koharićeve dispozicije i Andrićevim upozorenjem i Koharić uveden u vidokrug drame i kazališta hrvatske Moderne. No tragedija *Damjan Juda* nije Benešić-Koharićeve, kako se bilo pisalo, ona jest Benešićeva...

- 11 *Primio sam pero u ruku da odam zasluženu poštu Janku Kohariću kao dramatičaru, od kojega sa pozornice doduše nije poznato - a po svoj prilici i neće biti - nijedno djelo: ali je bio dramatskog osjećaja, kakav se riedko nalazi med nama. (...) I kao historičar, rekao bih, umio je pronaći dramsku crtu u glavnim nosiocima historijskih događaja kao i u cielim epohama.* U pismu Andriću Koharić je odaslao i naslove drama, tragedija i komedija za koje je koncipirao zasnove i namjeravao ih napisati, a Andrić ih bilježi: 1. *Moderni robovi*, salonska drama; 2. *Otci*, tragedija iz zagrebačkog života; 3. *Djeca*, tragedija iz zagrebačkog života; 4. *Studentica*, komedija; 5. *Filozof na selu*, vesela igra iz slavonskog života (vjerojatno je on taj "kandidat filozofije", a hrvatsko selo - Lovas). U Zavodu za književnost i teatrologiju HAZU, kazališnom arhivu, pohranjen je i rukopis Koharićeve komedije *Povjerenik društva za zaštitu životinja* (opozicija: za zaštitu ljudi).
- 12 Iz Koharićevih pisama gimnazijskom prijatelju Franji Benešiću iz Zagreba u Osijek od 1893. do 1896. očituje se Koharićeva zahvaćenost kazalištem: *U kazalište idem često, svake nedjelje jedanput. (Sramota je za Zagreb da nemaju ljepšeg kazališta do one starice naše sušičave "drvenjare" na Markovu trgu.)* Daje opaske o dramskim predstavama (*Teuta, Posljednji Zrinjski* H. Dragošića, *Romeo i Julija, Kralj Lear, Otelo, Dubravka, Stanac Držićev*), o opernim stacionama (u organizaciji N. Fallera; predstavi *Trubadur*), gostovanju francuskoga predstavljačkog društva osrednje ruke, o glumcima i nj. izvedbama (I. i S. Borštnik, Fijan, M. Ružička Strozzi, Lj. Šram). Napominje da je *pisao dramu o omladini - Pod trošnim krovom* i zamislio svoju *Božanstvenu komediju*. (Vidi: Književna ostavština Ante Benešića, Zavod za književnost i teatrologiju HAZU.) Koharićeva afiniteta prema drami i kazalištu dotiče se i Ljerka Racko u dosad najtemeljnijem prikazu o njemu: *Janko Koharić. (Prilog poznavanju njegova znanstvenog i publicističkog rada).* "Historijski zbornik", XXXI-XXXII/1978-1979, str. 253-269 (v. str. 256, 267).

KRLEŽA I HRVATSKA POVIJEST

Povijest kao sumu kolektivna iskustva, kao mitsko zapamćenje prenošeno u tijeku vremena u svim mikro i makro zajednicama ljudskoga roda, kao luk što spaja točku izlaska u svijest o sebi i drugome sa svakom točkom na crti vremena - moguće je motriti, razumijevati i tumačiti iz više očišta. Ovdje me zanimaju tek dva, a čini mi se bitna. Prvo, povijest kao tzv. *objektivni fakticitet*, drugo kako se taj *fakticitet* prelama kroz idejni i misaoni sklop jedinke koja i sama tvori djelić toga kolektiviteta u određenu času njegova kretanja kroz vrijeme. Važno je pri tom uočiti da se u njoj, jedinki, prelama cjelost povijesti no vazda u reduciranu obličju. Jer totalitet je, na individualnom planu, dakako tek nedosežna apstrakcija. Kad pak spominjem redukciju, imam na umu ponajprije moć ideologijske determinante. A baš je ona u znatnoj mjeri utjecala na oblikovanje Krležina odnosa spram povijesti uopće, a onda posebice i spram hrvatske povijesti.

Svekoliko Krležino djelo, književno i paraknjiževno, svejedno, jer radi se, odavna je to uočeno i kazano, o gromadnoj cjelini bez obzira u kojoj se formi ta riječ iskazivala - s jedne je strane neprestan solilokvij usamljena čovjeka pred gluhoćom svemirske noći, s druge opet, kontrastivno, trajan, uporan, strastven, štoviše tvrdoglav, nikada nedovršen i nedovršiv dijalog s poviješću. Svrnemo li sada pogled na hrvatsku povijest s njenom mitskom stigmom Zvonimirove kletve i usudnom nesrećom, koju je Krleža prepoznavao u duhovnim si srođnicima (Križanić, Kranjčević) ili pak političkim (crta od Matije Gubca preko Supila do Tita), lako je zaključiti da mu ona bijaše jednom od ključnih i stalnih opsesija. Na dijakronijskoj liniji započirje uranjanjem u puk, u masu, u neizdiferenciranu društvenu nesvjesnu magmu (*Kraljevo*), da bi se tek kasnije iz nje izdvojili, već na konkretnom povijesnom planu njeni tipski reprezentanti: Jože Podravci, Valenti Žganci, Imbre Skunkači, uz golem niz drugih koje sintetizira uistinu genijalna inkarnacija pučkoga hrvatstva - Petrica Kerempuh.

Bivajući dubinski antinomijskim bićem, Krleža je živio i ispisivao spomenuti sudbinski rascjep jednako u unutrašnjosti svojega zasebna entiteta, kao i u vlastitu osobenu videnu povijesti, iz kojega je viđenja onda neprestance u polemici sa suprot-

nim stajalištima (što je, uostalom, činio i u svekoliku svome djelovanju). A polemose jest duša drame i stoga prihvaćam danas bez ostatka davnu Matkovićevu prosudbu da je Krleža po bitnoj odredbi svoga stvaralačkog duha i ega dramatik. Temeljna pak teza iz koje ishode sve daljnje dramske konkretizacije povijesti upisana je u Krleže na početku knjige *Deset krvavih godina* u kratkom uvodnom ogledu pod naslovom *Dvije historije*. Sublimirano, krajnje sažeto: povijest gospodara i robova, vladara i podanika, pobjednika i pobijedenih, u jednu riječ:

*Jedno je samo nepobitno jasno, da rat i historija ovih pijanih i poganih Patricija, ovih Cezara i Cezaromana, nije historija našega Roba. To su dvije historije.*¹

Iz ovoga logično slijedi znana, ovdje izvučena i radikalno podcrtana, konsekvencija primijenjena na hrvatstvo i njegovo tumačenje i prihvaćanje:

*Hrvatsko nije Jedno Jedinствeno Hrvatstvo kao Takvo, i to je osnovno kod ovoga razmatranja. Biskup grof Drašković, koji potpisuje smrtnu osudu Matiji Gubcu hrvatski je feudalac, a Gubec hrvatski kmet. Nema Hrvatstva koje je u stanju da pomiri hrvatskoga kmeta sa hrvatskim grofom. Ja, dakle, Hrvatstvo biskupa i grofa Draškovića ne priznajem za svoje Hrvatstvo, i takvo feudalno Hrvatstvo stoljećima kulturno jalovo, a politički parazitsko i renegatsko, ja izrazito poričem, što još uvijek ne znači da sam i negator Hrvatstva kao takvog i kao da biskup i grof Drašković ima monopol na svoje biskupsko i grofovsko hrvatstvo, a ja na svoje pučko i narodno nemam.*²

Očito smo na ključnu mjestu koje problematizira relaciju Krleža - hrvatska povijest! Ono što se vrlo često i u kontinuitetu nalazi u Krleže - uz već spomenuti ideologijski redukcionizam i osobnu isključivost - bjelodano se očituje u gornjem navodu. Teza je u temeljnim stajalištima nedvojbeno točna, no u pojedinim tvrdnjama očito kriva i proizvoljna. Ustvrditi apodiktički kako je *feudalno hrvatstvo stoljećima kulturno jalovo, a politički parazitsko i renegatsko* elementaran je logički faux-pas jer se na temelju pojedinih slučajeva (makoliko oni bili učestali) donosi opća prosudba. Nije, dakako, razlogom te logičke pogreške što Krleža ne bi znao da je u krugu feudalnog hrvatstva od Gundulića, Zrinskih, Frakopana do grofa Janka Draškovića i bana Jelačića stvoreno i na kulturnom i na političkom planu štošta itekako vrijedna, pače u vrhuncima i europski relevantna, već ideologijska determiniranost i isključivost. Ovo dokazuje bar dvoje: neizbježnost negativna učinka ideološke predrasude u prosudbama i najvećih umova; a onda, da je čovjekova kreativna djelatnost u biti trajna borba sa samim proturječjima i aporijama. Toga je uostalom i sam Krleža postajao sve većma svjesnim, utoliko više jer je pripadao malom narodu koji je tijekom cijele povijesti trajno bivao udaran, nijekan i unižavan.

Spomenuh dramski rascjep usaden u samu jezgru Krležina mišljenja i poetike što se iz njega rodila. Vrijedi u kratkim crtama razvidjeti kako se on oblikovao i razvijao.

Dijaloški diskurzivni dispute Rezniranog i Borbenog studenta iz *Hrvatske rapso-dije*, Orlovića i Waltera iz *Galicije*, Agramera i Horvata iz drame *U logoru*, pa Krešimira Horvata i cijele bolumente pozicijski suprotstavljenih mu osoba u *Vučjaku*, pak nepomirljivo sukobljeni likovi tupih vojničina i intelektualaca ili pak ubogih domobrana koji prolaze svijetom *Hrvatskoga boga Marsa*, Leone i Ignjat, Laura i Križovec, Filip Latinovicz i Kiriales... sve do *Planetarijoma* ispunjena sjenama povi-

1 Miroslav Krleža: *Deset krvavih godina i drugi politički eseji*. Zagreb 1957. Str. 16.

2 Miroslav Krleža: *Ibidem, Malogradanska historijska shema*. Str. 121-122.)

jesnih i imaginiranih osoba izronjenih iz *kervave megle horvacke* od davnih stoljeća do gotovo naših dana...

Taj genijalni *Panopticum croaticum* apsolutna je sinteza svega što je Krleža ispisao na temu hrvatske povijesti. Na planu pak njene inkarnacije u alegorijskoj prikazbi najjače uobličene nalazi se u Hrvatskome Geniju iz *Hrvatske rapsodije*. Upravo je nužno sada u cijelosti podastrijeti Krležin opis Hrvatskoga Genija jer se on ne samo pokazuje no i sam sebe interpretira.

*On ne izgoleda herojski. Oblik mu se jasno ne razabire u polutama vagona. Izgladnio je Hrvatski Genije, očupan i bijedan, i slomljen onim crnim vjetrovima što su prohujale nad njegovom glavom. Nad tom glavom, ispijenom kao u mumije, koju su u posljednjih 1000 godina više puta odsjekli kao glavu strašno opasnu. I tijelo mu je isprebijano udarcima dobijenim u teškim bojovima, kad se bio još kao gusar na Adriji - po Apeninu za Anžuvince, na Dravi za Arpadovce, po Balkanu i Evropi za Habsburgovce - o, po cijelom globusu s krvavim mačem. Koliko je puta skapao kao rob u američkim rudokopima, kao mornar, kao trhonoša, prokleti parija - i presvijetli nad aktima. Sve same rane, zgrušana krvca, poniženja - prokletstvo. Odjeven je u robijaško odijelo. Još odonda kad je bio osuđen na nekom političkom procesu. Imade svoj broj, pa u onoj gruboj sivoj vreći izgleda kao uskršli kostur. Iz očiju mu još biju goruće strijele, a u kosi se sja draguljna zvijezda, sjajna i neugasla.*³

Što se to ovdje objavljuje i pokazuje na velikoj pozornici doma i svijeta? Zasigurno najupečatljivija i najsuggestivnija, u hrvatskome duhovnom prostoru, sama Hrvatska povijest, kao suma kolektivna iskustva i ujedno kao mitski arhetip. Nije li tome dokazom, epirijskim, dokazom kože, najstrašnija naša suvremena hrvatska zbilja? Izranjajući iz neopisivo strašna ratnog vagona u koji je strpan svekolik hrvatski narod - izranjen, izmrcvaren, gladan, ponižen, cynično izrugan - taj uskršli kostur u robijaškom odijelu kojemu, ipak, *iz očiju još biju goruće strijele, a u kosi se sja draguljna zvijezda, sjajna i neugasla* - taj i takav, dakle, kostur vodi narod u furioznom finalu spram Sunca kao simbola imaginarne zemlje slobode, sreće i mira. Gdje je pak ta zemlja i što je ona, nije znao ni Krleža, ne znamo ni mi, jer se nalazi u metafizičkom vidokrugu jedino svevišnjeg gospodara života i smrti pojedinca i naroda.

Krleža u svojim djelima izvodi mnoštvo konkretiziranih prikazbi raznih segmenata hrvatske povijesne zbilje, da bi sve to u *Planetarijumu* - tom *Fascinatio et incantatio demonica rerum croaticorum* - sažeo i univerzalizirao u arhetipske figure. Pišući zapravo cijela života o kretenizmu rata, da bi na kraju puta došao do rezignantne spoznaje kako čovjek unatoč svemu tehničkom napretku po mentalnom sklopu i ponašanju živi još uvijek prethistoriju, dopro do sintetskih figura pokrenuvši ih svojom imaginacijom na velikom panoptikumu i alegorijskoj sceni hrvatske povijesti. A dva su tu bitna prostora što ih je sveudilj ustrajno ispunjavao svojim djelovanjem, prebacujući se iz jednog u drugi, nastojeći ih, uzaludno, spojiti - prostor poezije i politike. Unatoč svim dilemama i aporijama što ih ovo pitanje vazda imanentno izaziva, za angažirana su intelektualca oba ta prostora legitimno sučeljavanje s nalogom vremena i epohe. No valja i opet naglasiti: ovaj je drugi - prostor politike - često razlogom upadanja u ideologijski reducirano mišljenje, pak u tome Krleža nipošto nije usamljen slučaj, već prije još jedna potvrda toga pravila kakvih u

3 Miroslav Krleža: *Hrvatski bog Mars*. Zagreb 1955. Str. 409-410.

suvremenoj povijesti ima poprilično. Valja stoga ustvrditi i potcrtati: Krležin je pravi, najdublji, odnos spram hrvatstva i hrvatske povijesti u njegovu poetskom, a ne političkom, pogotovo ne pamfletskom izričaju, te ga se mora u poeziji tražiti i uvijek iznova iščitavati; dakako, ne samo iz historijske dimenzije već i novih konotacija koje im dodaju naplavine vremena.

U ovom sažetu nacrtu potrebno je spomenuti još jednu sintezu. Nalazim je nabačenu u dramoletu *Finale (pokušaj pedesetovjekovne sinteze)*, i opet iz *Deset krvavih godina*. Kratak je to tekst koji ikonografski predstavlja i dramatski oživljuje bit sviju ratova. *Jama na fronti* sažima vrijeme i prostor u jedan jedini, vječiti, trenutak patnje, besmisla i smrti. Tako finale *Finala* doista zvoni kao *Memento mori*, i ne samo u misaonom kontekstu već i glazbeno-verbalnoj ekspresiji.

*Dan i noć. Noć i dan! Jesen, zima, proljeće, ljeto. Dan i noć. Noć i dan! Hiljadu godina! Stotinu hiljada godina! Milijardu godina! Vječnost!*⁴

U Eliotovu poetskofilozofskom dramskom oratoriju *Umorstvo u katedrali* na jednom mjestu, a predviđajući buduća zbivanja, nadbiskup Thomas Becket kaže: *U međuvremenu bavit ćemo se sjenama i borbom sa sjenama*. Te sjene onda oživljuju u obličju napasnika, pa vitezova, ratnika koji ga ubijaju. Bit će tako da se i Krleža cijeli život borio sa sjenama u sebi i sjenama povijesti, i da ta borba sadrži, možda, unutaraju jezgru cijele njegove literature. On je, kao pjesnik, sanjao, ali je i pisao o ispraznim hrvatskim snovima, o porušenim nadama, o ukletim tudinskim klinovima koji su se sa sviju strana zabijale u obogaljeno tijelo hrvatske Domovine. Zato je baš danas važno podsjetiti na početak oglada *Malogradanska historijska shema*, jer se u njem lucidno i trajno aktualno govori o bitnim uvjetima opstojnosti i opstanka hrvatstva.

Usljed provale Turaka ostalo je Hrvatstvo bez jedinstvene svoje prirodne geografske podloge (Bosna, Hrvatska, Slavonija i Dalmacija), bez jednoga za državnosamostalan razvoj potpune narodnosti svakako od najvažnijih uslova. Za oblikovanje narodne svijesti postoji čitav niz preduslova, a osnovni elementi na kojima se ta svijest izgrađuje, uglavnom su konvencionalni. To su prije svega: geografska podloga, pa onda etnička masa, pa onda feudalna, a poslije građanska etatizacija te mase, zatim psihološka diferencijacija raznovrsnih legenda, predaja, tradicije i duhovnog kontinuiteta, što pod frazom nacionalizma obavijaju čitave krugove pamćenja, koji se kroz pokoljenja namiru dolazećim rodovima kao žive sugestije i negativno iskustvo.

I onda ono bitno, poanta naprijed kazanoga.

*Hrvatstvo nije moglo da se razvije kao politički samostalna narodnost bez zatvorene geografske podloge, jer rasprostranjeno od ušća Save u Dunav do Istre i Kotora na relativno uzahnom pojasu, hrvatsko je etničko područje trajno perforirano jačim stranim geopolitičkim snagama.*⁵

Treba li što još, ovome, dodati, danas i ovdje?!

I još ću, nakratko, o scenskoj dimenziji, kazališnome obličju dosad postojeće i zasad još tek virtualne prizornosti cijeloga kompleksa KRLEŽA - HRVATSKA POVIJEST. Trajno je on, dakako, ulazio u prostore hrvatskoga glumišta, od 1923. godine kad je praižveden *Vučjak*, pa brojnim uprizorenjima drama i dramatizacija njegove

4 Ibidem. Str. 61.

5 Ibidem, str. 99.

proze i poezije. No kako svako vrijeme dovršenu djelu, koje sada već cijelo desetljeće stoji pred nama, vazda nešto dodaje i oduzima, tako je to isto i s Krležom. Iz toga i takva obzora, nemoguće je ne kazati: iskustvo posljednjega hrvatskoga ratnog užasa, kontrapunktirano sa slikom hrvatske povijesti u Krležinim djelima, i to u svim formama a ne tek dramskoj (jer one su, kako spočetka već ustvrdih, gotovo uvijek dramske i onda kad su stih i priča, pa čak pogdjegdje i esej), hrvatska kazališna umjetnost kao prezentna sublimacija prošlog, sadašnjeg i budućega, upućuje traganju za teatarskom sintezom koja bi mogla i umjela - neuvijeno i okrutno, pa baš stoga katarzično - dati cjelovitu sliku našega *vražjeg otoka* usred Europe i svijeta. Jer, na njem je bio i ostao tragično stisnut hrvatski čovjek u grčevitoj i nadljudskoj borbi za svoju nacionalnu egzistenciju, opstojanost i održanje.

Zlatko Kramarić

POVIJESNI DISKURS(I) U OPUSU MIROSLAVA KRLEŽE FRAGMENTI

Historiju ne možemo izbjeći.

(A. Lincoln)

Mislim da ne kažem ništa novo ako kažem da analiza Krležinih djela zahtijeva promjenu paradigme. Naime, i više je nego očito da se paradigma unutar koje se do sada uglavnom tumačio Krležin opus istrošila i da više ne može dati zadovoljavajuće odgovore na čitav niz vrlo intrigantnih i nezaobilaznih pitanja, koja tom opusu želi postaviti današnjica. Jednostavno svijet u kojem mi živimo nije više moguće tumačiti starim i za ovu situaciju neprikladnim kategorijama. Konačno, iskustvene sheme ljudskog duha tvrdoglavo kreiraju SVOJ prostor istine.¹

Naime, onaj tko želi ostati pri sadašnjem, u današnjem, neće moći razumjeti današnje, kaže M. Bloc u svojoj *Obrani historije*. (Da se razumijemo to ne znači da te kategorije svojevremeno nisu vrijedile. No, one su vrijedile za jedan posvema drukčiji svijet. Konačno, i njihov rok uporabe nije vječan. Sklon je habanju!² U međuvremenu došlo je do određenih promjena i te promjene nije moguće razumijeti ako se na njih primijene stare kategorije). Prema tome, u ovoj promjeni paradigme ne treba vidjeti ništa loše. Dapače! Ona je i više nego poželjna i to, prije svega, zbog samog opusa M. Krleže, jer ako bismo ostali unutar zadatih i poznatih okvira/ograničenja stare paradigme, onda se o Krležinom opusu ništa više relevantno ne bi moglo reći. Ostanak u okvirima/ograničenjima stare paradigme rezultirao bi posvemašnjom šutnjom,

1 Usp. Michael de Certeau: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley Los Angeles, London, 1984, XIXf. i 166.

2 *Nasuprot rastućoj racionalizaciji, centraliziranoj, bučnoj i spektakularnoj proizvodnji snjestila se DRUGA PROIZVODNJA, tzv. potrošnja. Ona je krivudava, raspršena, ali se podmeće tiho, gotovo neprimijeno, jer se ne očituje kroz vlastite proizvode nego kroz NAČINE KORIŠTENJA proizvoda nametnutih vladajućim ekonomskim poretkom.* (Michael de Certeau, 1984, str. XIIIf.)

odnosno nekreativnim ponavljanjem onoga što je već i prije nas bilo rečeno. A to nikako ne bismo željeli.

Stoga smatramo da je nužno opus Miroslava Krleže osvijetliti nekim novim snopom svjetlosti. I to se, na našu veliku sreću, i događa. Unatrag desetak godina možemo pratiti kako jedan određeni broj proučavatelja djela M. Krleže nastoje to djelo na svaki način revitalizirati i pomladiti. Naime, oni s pravom predmnijevaju da se iz toga djela štošta zanimljivog i novog još uvijek može pročitati. (Mislim da nije potrebno spominjati da je u tim drukčijim /slobodno možemo reći, u određenom periodu, i hrabrim/ čitanjima Krležina opusa najdalje otišao Stanko Lasić, i da smo i mi čitav niz njegovih /u jedno vrijeme i krajnje heretičnih/ spoznaja o tom djelu - i svemu onome što je uz to djelo i išlo - preuzeli).

I ako problemu pristupimo na jedan ovakav način, onda nam se čini da stoji ocjena Karel Kosika da u *odnosu prema prošlosti, ljudska istorija je neprekinuta totalizacija, u kojoj je ljudska praksa obuhvata u sebi momente prošlosti, i samo tom integracijom ih oživljava. U tom smislu je ljudska stvarnost ne samo produkcija novog, nego i (kritička i dijalektička) reprodukcija prošloga. Totalizacija je proces produkcije i reprodukcije, oživljavanja i podmlađivanja*.³

Postavlja se logično pitanje a u čemu bi se sve trebalo sastojati *oživljavanje i pomlađivanje* Krležina opusa?

U svojoj knjizi *O moralnoj strukturi i totalitarnoj svijesti* Stanko Lasić ljude koji su pripadali lenjinističko-staljinističkom esencijalizmu sistematizira u pogledu njihove savjesti u tri grupe: šutljivci, pravednici, medativni svjedoci. Samog Krležu smješta u šutljivce (nijema savjest); i šutljivci su ona vrsta esencijalista koji poput Raskaljnikova priznaju da je apsolutno tačno to što vi kažete, i bez problema priznaje da je bio zločinac

- Đilas: *Ja sam staljinist. Krleža: Znam neke koji su otišli dovraga, a bili su poštteni ljudi, ali ja za njih nisam ništa učinio;*

ali sada to više nije pa nema nikakvog smisla vraćati se na taj njegov zločin, koji je on negirao/prevladao vlastitim životom, načinom na koji sada sve gleda, svojom konkretnom aktivnošću, svojim djelom. Još gore: sada on živi u jednoj drugoj situaciji i onu situaciju (u kojoj je ubio babu) ne želi i ne može procjenjivati kriterijima koji su kriteriji sadašnje situacije i po kojima sada i živi.

Stanko Lasić ovu vrstu esencijalista, naravno, dovodi u pitanje. On smatra da je sve to lijepo što ti *šutljivci* kažu to što kažu, ali u tom kazivanju on prepoznaje i prisutnost lukavosti. Naime, *šutljivci* pomoću bolnog priznanja (ako uopće ima priznanja) zapravo na elegantan način skrivaju svoj specifičan grijeh unutar kolektivnog grijeha. On im u tom prešutnom priznanju ne odriče zrno savjesti, ali smatra da se ipak glavni problem nalazi negdje drugdje. On ga vidi u pitanju: je li famozna teorija zvana negacija praksom dovoljna da iskorijeni zločin u nama samima? Jer ako jest, onda svi zločinci (M. Đilas, Savez komunista Jugoslavije) imaju pravo što se s toliko nonšalantne lakoće osvrću na svoje zločine riječima: pa što, bili smo to i to, u međuvremenu postali smo nešto posvema drugo i ta negacija je bitna, a ne ono što smo prije te negacije bili. Prema tome, ovdje je na djelu teleološka svrhovita orijentacija koja

³ Usp. Karel Kosik: *Dijalektika konkretnog*. Prosveta, Beograd, 1967., str. 159.

jednostavno nema snage da se radikalno obračuna sa svojim bivšim djelima: ta je orijentacija prošlost stavila u zgrade, a na sve ostalo se gleda nekim *novim očima*. I tako *umjesto temeljitog uvida u sebe, uvida koji teži totalnosti, pred nama je serija utilitarnih, svrhovitih, pragmatičkih spoznaja, koje se zovu preobražaji ili postupno razvijanje. Potpuno je jasno da takva negacija praksom klizi po površini bića nekog (kolektivnog ili pojedinačnog) individuma i da ga upravo ona (ova i ovakva negacija praksom) sprečava da uđe dublje u sebe kako bi istinska negacija i bila ostvarena. Time ne želimo reći da negacija praksom nije negacija i da preobražavanje nije bilo (...). Time želimo reći to da je negacija praksom vrlo opasna, ako nije praćena moralnom sviješću ili savješću. Ona negira prošlost, ali se prema njoj odnosi dobrohotno, ublažujući vlastito ponašanje ili čak opravdavajući ga (djelomično ili gotovo potpuno). Praksa koja nema sposobnost da lucidno spozna kakva je bila (staljinizam) prije nego što je postala ovo što je postala (liberalna demokracija...) ostaje polustiljapa i unutar novog bića u koje se preobrazila. Vidjet ćemo da je ovo novo biće vrlo krhko upravo zbog toga jer nema kompletnu svijest o sebi.*

*Ako se neki (kolektivni ili pojedinačni) individuum zadrži na pukoj negaciji praksom, tada mu se može dogoditi ono najgore što se događa nekome tko teži istinskim promjenama: ide od samozadovoljstva do samozadovoljstva. Da bi očuvala svoje samozadovoljstvo - ili: da bi zadržala lijepu (ili barem: podnošljivu) sliku o sebi (što u politici znači: da bi se obranila od svojih protivnika) - ova je praksa primorana ili da štiti o svojoj prošlosti ili da svoje greške (ili čak ne greške nego samo činove, djela) objašnjava (svemogućom - op. Z. K.) teorijom nužnosti.⁴ Mislim da ne moram napominjati kako su takva rješenja i više nego opasna. I to ne samo zbog posvemašnje relativizacije. Naime, svako pristajanje na potiskivanje nekih istina i ne imati snage da se javno prizna ono što smo bili i kakvi smo bili, znači stati na pola puta, točnije, olako i površno obračunati sa sobom te prema tome olako i površno prihvatiti svoj novi život. No, i teorija nužnosti mogla bi nekako proći kad nam njeni protagonisti ne bi, s vremena na vrijeme, bestidno držali lekcije iz prošlosti. Ni samom Krleži nije uopće strano prakticiranje onoga što se podvodi pod pojam *naknadne pameti*.⁵ I njegov opus uvelike je sastavni dio golemog pogona *svakodnevne historiografije* koja bez predaha, ujutro, u podne i navečer kazuje svoje priču i tako osmišljava sve zijebove i praznine što ih otvaraju događaji. I njegove rečenice dio su onog neumornog brbljanja - posvuda, u vijestima, u statistici, u anketama, u dokumentima, koji pomoću vezivnog pripovijedanja nadomještaju rastuće razdvajanje izazvano podjelom rada, društvenom atomizacijom, stručnom specijalizacijom. Ti informacijski diskursi priskrbljuju zajednički referent svima onima koji su inače razdvojeni. U ime *stvarnoga* oni ustanovljavaju simbolički jezik koji rada vjeru u proces komunikacije i ono što se komunicira oblikujući isprepletenu mrežu *naše* povijesti. No, ono što je tu prijeporno jest da je ona doista *NAŠA*, jer pripovijest medijskog povjesničara obezvređuje stanovite prakse a povlašćuje druge; nesrazmjerno napuhava sukobe; razjaruje nacionalizam i rasizam; organizira i utrnuje stanovite oblike ponašanja; i uspijeva proizvesti ono za što kaže da se događa.⁶*

4 Usp. Stnako Lasić: *O moralnoj strukturi i totalitarnoj svijesti*. Globus, Zagreb 1989., str. 150.

5 Isto, str. 160.

6 Usp. Micheal Certeau: *History: Science and Fiction*, u: *Heterologies, Discourse on the Other*. Manchester, 1986, str. 205. i dalje.

No, sve ovo rečeno nikako ne bi trebalo shvatiti isključivo kao naš (pre)strogi odnos spram Krleže (što, in ultima linea, spram njega i ne bi bilo pravedno), već se ovdje uvelike radi i o nama samima. Treba se priupitati: a koliko je u svemu tome i naš grijeh? Koliko smo i mi sami sudjelovali u stvaranju jednog ovakvog stanja duha? Nisu li i naša tumačenja njegovog djela, naša *negacija praksom*, također sudjelovala u svemu ovome? Koliko smo i sami unosili red u *nered*, koji su se javili kao posljedica određenih političkih *promjena*?⁷

Jasno je da kucamo na otvorena vrata. Ni sam odgovor, bez obzira na predznak, uopće nije bitan. Bilo bi kudikamo bitnije da konačno nekih stvari postanemo svjesni. I upravo ta svjesnost omogućit će nam da Krležino viđenje/tumačenje prošlosti ne pojednostavimo do beskraj. Jer kada stvari predstavimo jednostavnijim nego što one zapravo jesu, ili pak kad nastojimo da jednostavne stvari učinimo složenijim - u oba slučaja zloupotrebljavamo istinu, mistificiramo stvarnost. Verbalizam je veo na licu historije; *on dovodi u zabludu da se završen i golem kompleks prirode i istorije može lako svesti na jednostavne i opipljive pojmove i izraze; verbalizam izaziva uverenje da je... lako uočiti raznovrstan i veoma složen splet uzoraka i posledica, kao na primer, na sceni nekog malog teatra.*⁸ Tako će se i mnoge naše ocjene glede Krležinih sudova o prošlosti morati revidirati. Prije svega, morat ćemo mu dati šansu da u mnogim stvarima bude jednostavno u krivu. I u toj činjenici ne treba vidjeti ništa loše. Dapače! Već sam taj osjećaj da možemo reći *da ideologija/ideokracija nije i ne može biti istina i pravda, pa ma kakvoj god se stravičnoj ideokraciji suprotstavljala: staljinizam fašizmu, nego da do pravde i istine stiže tek cjelina* (a ne odabrani i podobni pojedini dijelovi te cjeline - op. Z.K.) *kulture jednog naroda, što znači takva kulturna djelatnost koja je po svom pojmu manihejska, dakle nesvodiva na ideologiju i njezinu ideokraciju: između kulture i politike ne može se povući znak jednakosti čak ni onda kad se kultura razvija u takvoj povijesnoj situaciji u kojoj jedna politika svojata za sebe cijeli materijalni i duhovni život nacije.*⁹ A da su ove i više nego opasne tendencije i danas prisutne mislim da nikoga ne treba isuviše uvjeravati. Ne bi trebalo da i danas ponavljamo neke već videne i proživljene obrasce arhaičnih društava, kultura i filozofija, pa i one koju je R. Konstantinović nazvao filozofijom palanke, jer ta društva, kulture, filozofije teško *podnose historiju*, i taj svoj elementarni strah od historije rješavaju bijegom iz historije. (Hrvatskoj književnoj praksi posljednjih tridesetak godina upravo je svojstveno da je izabrala bijeg kao način rješavanja gotovo svih relevantnih historijskih problema s kojima se trebala suočiti. Dobrim dijelom to je činjeno i zbog slučaja Krleža. Naime, njegovi sudovi o prošlosti, njegove književne projekcije /i rješenja, dakako/ određenih problema u prošlosti bila su obvezujuća, a književni stručnjaci potrudili su se da te sudove, projekcije i ta rješenja proglase vječnim.) Ne treba uopće dvojititi o kakvoći i količini frustracije, koji su hrvatski književnici morali ispiti tijekom tridesetak godina da bi ostvarili svoje pravo na rad. Biti arhetipičan i paradigmatičan značilo je biti dobar pisac, gdje se arhetipičnost i paradigmatičnost sastojala u vječnom ponavljanju/oponašanju istoga. Na nama je da neke od tih zabluda ispravi-

7 U ovome kontekstu mogu nam biti razumljiva kritika Claude Levi-Straussa i Micheal Foucaulta. Naime, i jedan i drugi nedvojbeno su pokazali kako povijest nije ništa ino nego represivan humanistički mit legitimacije postojećeg stanja.

8 Usp. A. Labriola: *Materijalističko shvatanje istorije*. BIGZ, Beograd, 1979. str. 22.

9 S. Lasić, str. 22.

mo. (Budimo iskreni: i usput proizvedemo i sami nekoliko novih.) I na taj način samo ćemo pomoći piscu. Oslobodit ćemo ga od toga da mora uvijek govoriti samo velike istine. Dopustit ćemo mu da neke njegove upravo užasavajuće rečenice progovore same o sebi.

I sad čeprkati oko toga (Tj. oko Golog otoka) i oko čitavog niza takvih stvari znači rušiti sve ono što se dogodilo do dana današnjeg. Potezati taj problem (prema ovoj oslobadajućoj logici ne bi, zapravo, trebalo potezati nijedan problem /op. Z.K.), kako je išlo i kakve su bile metode, ne znam ima li smisla (treba otvoreno reći da ima; i to ne samo oko ovoga nego oko bilo kojeg slučaja /op. Z.K.), iako moram priznati da je stradao i nevin svijet. Znam za nekolicinu koji su otišli dovraga, a bili su poštteni ljudi koji su se slučajno na terenu našli. Ne može se o svemu tome govoriti pojednostavljeno.

I upravo kod ove posljednje rečenice treba zastati. (Na stranu što Krležu u prošlosti najčešće vidi samo svugdje isti spor patnje i sebičnosti, besmisla i pobune razuma protiv njega. Konkretno povijesno šarenilo tih činjenica za njega nije, smatra V. Gotovac, ni u kojem pogledu presudno. Sve bi to bilo samo manihejstvo beskrajnih gigantskih obračuna, da oktobarska revolucija nije iskoračila van, s onu stranu svih tih podjela i njihovog niza, kao autekefalni antropološki dijalektički Novum. Vladi Gotovac opravdano smatra da su ovi Krležini stavovi o odnosu revolucije spram prošlosti i budućnosti daleko ispod razine i K. Marxa i E. Blocha; točnije da je Krležu po tim stavovima zapravo lenjinski prozelit s trockijevskim poukama, a da se u svemu tome previše čuje i dug avangardnom ekspresionističkom apokaliptičarstvu, koji se inače pretvorio u tajnu i duboku melankoliju, zajedno s poukama Schopenhauera i Nietzschea.)

I ona bi trebala biti naš naputak o tome kako bi dalje trebalo čitati i tumačiti Krležu. I ne samo Krležu, dakako. Htjeli ne htjeli, moramo se složiti s Nietzscheom, koji je rekao da se uopće ne može sagledati što će sve jednom biti povijest. I nama po svemu sudeći tek predstoji kritički *povratak u povijest*. Naime, mora nam biti jasno da *pojmovi i formalni okvir u koji povjesničar uklapa podatke nije nikad neutralan - kao što oblik pripovijedanja koji on/ona koristi da bi sredio/sredila ili rasporedio/rasporedila građu nije nikad bez posljedica. Oblik i okvir povijesti imaju teorijske i ideološkijske učinke na proizvodnju i smisao povijesti - ne propitati ih znači usvojiti tradicionalni oblik povijesti i ograničeno polje u kojemu ona radi, bez obzira koliko je novih ili netradicionalnih subjekata pridodano popisu zakonitih historijskih subjekata.*¹⁰

I iz tih razloga predlažemo, što hitnije, Krležino izmještanje iz jake u slabu povijest. Na taj način izbjegava se, u prvome redu, njegovo shematiziranje i tipiziranje. Njegovi sudovi, odnosno njegova rješenja neće više biti obvezujuća. Ona su samo jedna od tisuće mogućih i jednako legitimnih pogleda na svijet.

A upravo se za tako što, u svojim boljim tekstovima, i sam Krležu zalagao.

¹⁰ Usp. David Carroll: *The Subject in Question, The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1982. str. 124.

KRLEŽINE DRAME I POVIJEST

Krležina estetika jest estetika trenutka, ispunjenog materijalnim i duhovnim sadržajem. Fiksiranje životnog intenziteta u umjetničkom odnosno književnom djelu, glavni cilj za kojim teži umjetnik ili pisac, predstavlja, po Krležinom shvaćanju, stvaralački čin, koji je, eo ipso, uvjetovan određenim doživljajima, spoznajama ili, u najširem smislu, iskustvima. Oni se *zgušćuju* - katkada se njemački izraz *Dichtung* tako, etimološki krivo, tumači - u umjetničkom djelu i traju u njemu, našavši adekvatnu izražajnu formu. Krležin *postignuti životni intenzitet* znači uvijek također postignuto formalno rješenje, koje je ujedno jedinstveno i opće prihvatljivo.

U takvom konceptu Krležine estetike ima još mnogo toga, što ga veže za realističku mimezu. Kao i drugi njegovi vršnjaci - Majakovski, Benn - Krleža ne može zamisliti umjetnost koja se odriče reprodukcije materijalne supstancije stvarnosti, što znači dokumentarne funkcije glede konkretnog povijesnog trenutka, i postaje apstrakcijom svijeta. Za razliku od starijih realista i naturalista, Krleža se ne zadovoljava plitkom sociografijom ili, uopće, deskriptivnim metodama; njegova estetika, prožeta idejom spontanosti Bergsona i zakonom autenticiteta avangarde, uvlači u konkretan trenutak, koji postaje umjetničkim događajem, svu stvaraočevu subjektivnost, kao i svu duhovnu dimenziju i socijalnu atmosferičnost. Ako je zaista postignut taj famozan Krležin *životni intenzitet*, onda se pojmovno, spaja s Joyceovim epifanijama, a donekle čak i s postupkom očudenja Šklovskoga, koji proizvodi, kao što se zna, *novo viđenje*, dakle, novu spoznaju. Sudeći po skeptičnim razmišljanjima o oskudnim, nužno sekundarnim, mogućnostima jezičnog izražaja, koji je uvijek samo uvjetni znak ovog stvarnoga, što ga označava, kako ih je iznio u eseju o Stefanu Georgeu, Krleža očito nije vjerovao u potpunu ostvarivost svoga estetskog ideala. Filip Latinovicz, kao umjetnik, bez sumnje, alter ego svoga autora, sanja o slikama, koje će uhvatiti, osim predmetnih i likovnih kvaliteta, olfaktivnu dimenziju. Sve kod Krleže, dakle, cilja na puni sadašnji trenutak, obogaćen svim praktičnim iskustvima i svim misaonim ingredencijama, koje je subjekat kadar da pritegne.

Gdje, pitamo, ostaje u takvoj Krležinoj estetičkoj mreži povijest; ili bolje: šta ostaje od povijesti?

Odgovor: ništa, ili, da i sadašnjica Krležina postaje neminovno prošlost, a time i povijest, dakle, da su se svi Krležini postignuti životni intenziteti već davno pretvorili u povijest - taj odgovor bi bio, barem za početak, suviše jeftin. Osim toga, nije baš tako da je Krleža, iako nikakav *povjesničar* ili *ljetopisac* à la Ivo Andrić, dosljedno odbio svako bavljenje poviješću. Povijest je, naprotiv, u njegovom djelu prisutna u mnogim vidovima i formama. Ona je tematizirana u esejima i publicistici, u romanima i novelama, pa i u dramama. Ona predstavlja konačno, tematsko središte *Balada Petrice Kerempuha*, jedinog *povijesnog* djela u užem smislu, koje je Krleža napisao. To jest, jedino djelo, u kojem je historija na historijskoj razini uobličena. Inače, u drugim Krležinim djelima, historija je samo predmet diskursa, bilo da se pojedini historijski događaji, procesi ili ličnosti osvjetljavaju iz perspektive sadašnjice - tako napr. u čuvenom eseju o pateru dominikancu Jurju Križaniću - bilo da se objašnjavaju događaji sadašnjice iz svojih historijskih korijena. Sve u svemu uzevši, rekao bih da nema tog važnijeg događaja, tog važnijeg protagoniste hrvatske, jugoslavenske, pa i europske povijesti, o kojima Krleža, u tipičnoj za njega ironizirajućoj, demistifikatorskoj vizuri, ne bi dao svoj sud. Iz ogromnog broja kalkuliranih, slučajnih i prigodnih napisa i izjava o historijskim fenomenima, rasutih po čitavom Krležinom opusu, mogli bismo, bez većih poteškoća, sastaviti mozaičnu sliku o povijesti (na njemačkom: Geschichtsbild), koja je dostas koherentna, dosljedno materijalistična (što ne znači: marksistička) i uvijek egzistencijalističko-tragična. Ovakav stav prema povijesti određuje u priličnoj mjeri i nazor o svijetu, izražen u Krležinim djelima.

Neposredno predočavanje povijesti, međutim, događa se kod Krleže, kako znamo, samo u *Baladama Petrice Kerempuha*, po Josipu Badaliću, *martirološkom kancionalu* hrvatskog naroda, koji ispoljava plebejsko-materijalističnu vizuru nacionalne povijesti. No i u tom djelu, možda najoriginalnijem i najgenijalnijem, koje je napisao, Krleža ne prikazuje povijest svoga naroda tehnikom povijesnog romana tipa Waltera Scotta ili, pak, Lava Tolstoja (hrvatske uzore su dali pripovjedači od Augusta Šenoa do Velimira Deželića). Njegova umjetnička solucija je poseban tip balade, koji, po poetičkoj strukturi, ne slijedi niti narodnu junačku (deseteračku), niti umjetničku baladu njemačkog ili ruskog porijekla, nego predstavlja, opet, nešto novo. Analiza *Balada*, naime, pokazuje da je povijesna grada prezentirana u dvama oblicima: kao epizoda ili kao situacija. No one se ne *pripovijedaju*, u smislu osnovnog epičkog postupka, nego u njima, bolje rečeno: iz njih, artikulira se lirski govornik, koji preuzimlje razne (historijske) uloge (kronist Ignac Vlaškovlićanec, kajkavski pjesnik Pavao Štoos itd.). Imamo pred sobom *Rollengedichte*, pjesme, u kojima se monološki izražava tipičan lik u tipičnoj historijskoj situaciji. Time se Krleža, ustvari, obraćao jednom književnom rodu ili žanru, koji, po književno-logičnoj analizi Käte Hamburger, povijest i prezentiranu povijesnu figuru svojom lirskom, subjektivnom intonacijom veže za sami lirski Ja, dakle, za pjesnika. (Käte Hamburger govori o *prozirnoj kamuflaži pjesničkog Ja*). Iz subjektivističko-emfatične strukture *Balada* izbija, ustvari, opet onaj isti strasno angažirani odnos, koji Krleža zauzima i prema zbivanjima svoga doba, sadašnjice, koja je Krležina prava opsesija... Sadašnjica, kakvu je on doživljava, kakvu je on vidi, čuje, miriše, opipava, to je njegov prioritetni predmet umjetnosti, koji on, u smislu krležijanske estetike, opisuje, analizira i subjektivno doživljava, fiksirajući je osebujućom stilskom kombinacijom realizma, esejizma i ekspresionističke emfaze.

U svojim dramama, kao i u pripovijetkama i romanima, publicistici i dnevnicima, Krleža je izuzetno pažljiv svjedok svoje, prezentne, sadašnje historije - na njemačkom bi se reklo: Zeitgeschichte. Njegova prva dramska ostvarenja, u kojima predstavlja velike ličnosti (Isusa, Michelangela, Kolumba, a imao je na umu i Goju i Kanta) ne u historijsko-konkretnoj rekonstrukciji, nego kao vječite lirske simbole ljudskih strasti i težnji, nisu, izuzev naslova i imena, historijska, ali sadrže, bez sumnje, u modernističkom ruhu, autentične psihograme predratne i ratne generacije. Ratne drame, prije svega *Galicija* i *Vučjak*, vode neposredno u krvava zbivanja na fronti i u domovini. Propadanje ljudske etike, predloženo u vojnoj i civilnoj varijanti, pokazano je, s jedne strane, sa svima autentičnim materijalnim atributima, a s druge strane, sa svima relevantnim duhovnim i ideološkim tendencijama, s ciljem da se lucidno razjasni klupko materijalnih, emotivnih i misaonih niti ratnog trenutka u Galiciji 1916. i 1917. godine u hrvatskom selu. Nijedan dramatičar kasnijih godina neće biti u stanju da, sada već u pravoj historijskoj retrospektivi, rekonstruira ratnu situaciju tako kompletno i gusto, kao što je to uspjelo Krleži, dramatičaru sadašnjice. Mi danas gledamo, dakako, *Galiciju* i *Vučjak*, koncipirane nekoć kao drame sadašnjice, kao drame povijesti. One nisu ništa izgubile od svoje svježine, pa čak i aktualnosti...

Slično funkcioniraju i društvene drame iz ciklusa *Glembajevi*, premda u njima civilna (obiteljska) problematika dominira pred historijsko-političkom. Kritika buržuazije ostaje živa, a i nužna, pogotovo nakon sloma socijalističkih eksperimenata i nivelirajućih društvenih modela. Ibsen, Strindberg imaju ponovo konjunkturu - a i Krleža će biti, čim se bude konsolidiralo građansko, demokratsko društvo, traženi savjetodavac.

Najzanimljivija Krležina drama glede odnosa povijesti i sadašnjice jest *Aretej*. Ona razvija, u ravnoj distanci prema simbolizmu *Legendi* i naturalizmu *Glembajeva*, kulturnofilozofsku analogiju između antike i današnjice. Odražavajući se jedno u drugome, starovječna epoha i današnji svijet (Hitlerova Velika Njemačka nakon *anšlusa* Austrije 1938. godine) kazuju isto: humanisti intelektualci - palatinski dvorski liječnik Aretej, živeći u Rimskom carstvu 3. stoljeća naše ere, i bivši austrijski cesarski tjelesni liječnik Raoul Sigurd Morgens, koji je morao emigrirati, svaki od njih medicinski kapacitet prvoga ranga - postaju žrtve populističkih (narodno-demokratskih ili nacional-socijalističkih) diktatura. Gorka sudbina pametnih i ljudskih intelektualaca pod svakim režimom služi kao tragičan Lehrstück, kako bi rekao Bertolt Brecht.

Književnom historičaru je očito, kako je Krleža koristio u svom dramskom stvaralaštvu razne aktualne modele, modele, koje mu je pružao razvoj europske dramatičke. Znakovito je kako slijede, jedno za drugim, svaka s osebujnim spoznajnim težnjama, simbolistična drama, ekspresionistički ratni komad, strindbergovska psihodrama i egzistencijalistička parabola. Povijest ni u jednoj fazi nije bila odlučna preokupacija Krleže, a ipak, povijesna dimenzija, realizirana posve različito, uvijek je nazočna.

Vidjesmo: povijesna književnost u smislu historizma 19. stoljeća, to jest mimetička reprodukcija epohe prošlosti u obliku fiktivne priče ili dramske radnje, uz pedantno rekonstruiran povijesni kolorit, jezik i duh dotične epohe - nije Krležina stvar. U tome se on bitno razlikuje i od Andrića, koji je u svojim najznačajnijim djelima baš *povjesničar*, stručno potkovani historiograf, i od cijelog - ne tako malenog - potoka

ruskog historijskog romana (*roman-epopeja*) 30-ih godina, a i od Thomasa i Heinricha Manna, čija su najbolja ostvarenja historijski romani (*Josip i njegova braća, Henri IV*). U *Zastavama* je Krleža opisao na svoj kompletan i kompleksan način onu epohu na prijelazu od Austro-Ugarske na Jugoslaviju, koju je sam doživljavao. To je, dakle, suvremeno-historijski roman velikih razmjera, koji ima svoj pandan u *Klimu Samginu* Gorkoga ili *Doktoru Živagu* Pasternaka - romanima-epopejama, koje spadaju i spadat će u najbolje književne dokumentacije današnjice - slično kao i Krležine drame.

Neke nove mogućnosti historijskog žanra nije Krleža htio ili nije mogao razraditi. Mislim na paraboličnu (prividnu) historičnost, koju je Andrić iskoristio u *Prokletoj avliji*, ili na onaj tip povijesne proze koji, prije svega kod Rusa (Okudžava, Bitov) i Nijemaca (Grass, Christa Wolf), rekonstruira povijesni plot* u narativnim formama i stilizaciji reproducirane epohe. Samo su u *Baladama Petrice Kerempuha* koncentrirani svi zamislivi elementi historijskog mimetizma, predstavljajući, ako se sjetimo potencijalne dramatičnosti Rollengedichta, in nuce mini- ili monodrame o hrvatskoj povijesti.

Krleža, makar i rođeni promatrač i tumač svoga vremena, svoje sadašnjice, životni intenzitet koje nastoji i uspijeva komprimirati i *zgusnuti*, u svojim tekstovima, ipak postojano i ustrajno računa s poviješću. Ona mu služi ne samo kao folija ili ogledalo suvremenim zbivanjima, nego mu predstavlja dubinsku dimneziju sadašnjice. Ona je prisutna u svemu što Krleža misli i piše: prošlost u sadašnjosti, sadašnjost u budućnosti.

* plot (rus.) - p'lt

DRŽAVNE, POLITIČKOADMINIS- TRATIVNE REAKCIJE NA HRVAT- SKU POVIJESNU DRAMATIKU I NJEZINE SCENSKE REALIZACIJE

Kada govorimo o državnim odnosno političkoadministrativnim reakcijama na hrvatsku povijesnu dramatiku i njezine scenske realizacije (u daljnjem tekstu: državne reakcije na hrvatsku povijesnu dramu) između dva rata potrebno je najprije ukratko objasniti državnu politiku s jedne strane, a s druge sadržaj i poruke hrvatske povijesne drame. Jer i državne reakcije kao i hrvatska povijesna drama su samo posljedice jednog stanja i suodnosa.

Odgovor na prvo pitanje danas je daleko jasniji i očitiji jer ga gledamo i doživljavamo iz određene vremenske udaljenosti, ali smo i sudionici brutalne politike, ideje i agresije koja se ustvari započela provoditi u Hrvatskoj još od 1918. godine. Naime, poslije 1918. godine, kada je Hrvatska željela ostvariti svoj puni narodni identitet i suverenitet od tuđih svojatanja (Beč, Pešta, Rim) držala je da će ga moći ostvariti u zajednici južnih Slavena. Dakako, da su vjekovna iskustva hrvatskog naroda upozoravala njegove vođe, da se osiguraju od mogućih tuđih posizanja nad hrvatskim pravima, slobodama i državnošću. Stjepan Radić, vođa Hrvatske seljačke stranke, upozoravao je na opasnosti koje su prijetile hrvatskom narodu u zajednici sa Srbijom bez međunarodno zajamčenih garancija i prava. No, vještom manipulacijom i snagom pobjednika, Srbija je nametnula Hrvatskoj i drugim južnoslavenskim narodima ujedinenje bez ikakvih garancija o poštivanju nacionalnih, ljudskih, kulturnih i političkih prava, što se između dva rata pokazalo vrlo opasnim za hrvatski narod.

Provođenje i ostvarivanje ideje velike Srbije na račun hrvatskih područja i interesa počelo je okupacijom Baranje 1918. godine sa strane Srbije, potom kolonizacijom solunskih i srpskih dobrovoljaca, dokidanjem hrvatskih nacionalnih, kulturnih, upravnih i prosvjetnih ustanova sve do ekonomskih mjera, činovničkog i policijskog

terora nad Hrvatima i drugih metoda, kako nam je to poznato, a dijelom smo i sami ponešto osjetili i proživjeli. Vrhunac političke agresije na Hrvatsku pokazao je srbijanski režim ubojstvom hrvatskih poslanika u Skupštini u Beogradu 1928. godine i uvođenjem diktature kralja Aleksandra.

Dakako, da nemam pretenzija govoriti o politici, ali je ovo bilo potrebno naglasiti iz razloga što su protiv gore spomenutih političkih, upravnih, kulturnih i ekonomskih nasrtaja na hrvatski narod uslijedili otpori, reakcije i protureakcije. Tamnice su bile pune političkih zatvorenika, a batinjanje hrvatskih seljaka i rodoljuba svakodnevna pojava. Državna cenzura je vješto pratila intelektualne predvodnike hrvatskog naroda, pratila što se piše, govori i, dakako, izvodi na pozornicama. U otpor državnom (srbijanskom) režimu uključila se hrvatska inteligencija, književnici pa i hrvatska drama, u prvom redu sa svojim povijesnim sadržajem.

Drugo osnovno pitanje je bio sam sadržaj i poruke hrvatske povijesne drame u odnosu na stvarnost između dva rata. Hrvatska povijesna drama stavila se u službu oživotvorenja hrvatskih nacionalnih težnji, baštine, kulture, jezika i identiteta, ali i u obranu ljudskih i narodnih prava, sloboda i postojanja. Ona je raskrinkavala ciljeve i politiku vladajućeg režima i time se pred državnim i političkoadministrativnim vlastima diskvalificirala. Zbog svojih nastupa na pozornici prekršaji religioznih, etičkih i estetskih normi više se, istina, nisu kažnjavali sudbonosnim kaznama kao ranije, ali je zato politika nastojala postati totalni (totalitarni) činitelj, koji je mogao preplaviti i cijeli estetski prostor. Tako ni estetski kriteriji u književnosti više nisu predstavljali odlučni elemenat u donošenju vrijednosnog suda ili sudske presude, jer je politička stvarnost između dva rata postala objektivna vrijednost. Ono što je bilo na strani te i takve stvarnosti, to je bilo zdravo, istinito, pozitivno i dobro, a ono što se protivilo režimskoj jugoslavenskoj politici, što je proturiječilo njezinim vrijednostima, to je proglašavano reakcionarnim, izmišljenim, iskvarenim i štetnim za narod, poredak i državu.

Osim kulturnih i tradicionalnih vrijednosti na sceni su iznošene i nacionalne povijesne vrijednosti hrvatskog naroda kao potreba i kao odgovor na kršenje osnovnih nacionalnih prava i sloboda. Zato su na pozornicama pojave hrvatskih nacionalnih simbola, hrvatskih znamenja i poruka izazivale buru oduševljenja gledališta, koje je režim suzbijao i nastojao onemogućiti već u začetku sprečavajući unaprijed njihovu postavu na pozornici.

Metode zabrane hrvatske povijesne drame, tekstova, simbola i njihovih prezentacija na pozornici bile su između dva rata uglavnom tajne, bez uznemiravanja javnosti, s izmišljenim i lažnim razlozima, upravo primjerene jugoslavenskom (srbijanskom) državnom režimu. Cenzure i zabrane hrvatskih povijesnih drama i njihovih prikazivanja bile su redovito usmene, telefonskim putem ili direktno putem policije, pretresa, zapljene i slično, sa što manje publiciteta zbog mogućih reakcija javnosti. To je i osnovni razlog što danas posjedujemo malo pisanih tragova i dokumenata o zabranama prikazivanja hrvatske povijesne drame.

Želeći argumentirati gornje tvrdnje s izvorima pretražili smo arhivsku građu državnih organa u Arhivu Hrvatske u Zagrebu, u Povijesnim arhivima u Zagrebu i Osijeku, zatim u Arhivu za suvremenu povijest u Zagrebu, nadalje u arhivu Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku, arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, te u Zavodu za književnost i teatrologiju u Zagrebu, te proučili i nešto dostupne literature

u ova teška vremena. Kod istraživanja pisanih tragova o državnim reakcijama na prikazivanje hrvatske povijesne drame, osim gornjih poteškoća, treba nadodati i problem trenutka dislociranosti arhivske građe kao i poteškoće dolaženja do dokumenata u ovim ratnim i poratnim vremenima agresije na Hrvatsku 1991/1992. godine.

Od cjelokupne pregledane arhivske građe malo je sačuvano i pronađeno podataka iz kojih bismo sagledali sve cenzure, reakcije, zaplijene i intervencije državnih organa vlasti na prikazivanje hrvatskih povijesnih drama između dva rata. U ovom prikazu ograničili smo se na središnji problem reakcija u kazalištima Zagreba i Osijeka, a sigurno da je takvih pojava bilo i u drugim hrvatskim krajevima i na pozornicama kao što ih je bilo i kod drugih nesrpskih naroda u Jugoslaviji između dva rata.

Vrlo vrijedne podatke o zabranama hrvatske drame između dva rata skupio je Slavko Batušić koji je 1921. godine službovao u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu te znao i vidio i ono što drugi nisu ili što nije nikad napisano u svezi nastupa državnih organa vlasti prema hrvatskoj drami.¹ U periodici istina ima dosta materijala u svezi ocjena drama, koji već ulazi u domenu kritike te nije predmet ovog prikaza.²

Miroslav Krleža, svakako središnja osoba u književnosti i kazališnim krugovima između dva rata o kojem se mnogo pričalo, pisalo i polemiziralo napisao je do 1918. godine desetak drama, ali ih je tadašnja zagrebačka kazališna uprava odbijala postaviti na pozornicu pod izgovorom da su mu djela neizvediva. Ustvari Krležu se htjelo onemogućiti da progovori s pozornice jer je došao u beskompromisnu borbu s tadašnjom političkom i kulturnom klimom i jer je kao lijevo orijentiran (član komunističke partije) došao i ostao na listi policije kao crveni. I premda su teme Krležinih drama uglavnom reakcija na suvremene gluposti, dogmatizam, malograđanštinu, ipak ćemo spomenuti jednu od prvih zabrana drame, zabranu njegove drame *Galicija* koja je bila najavljena za prikazivanje u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu za 30. prosinac 1920. godine. Premijera je zabranjena putem telefona samo sat prije izvođenja. Na rubu jedne cedulje ili objave tadašnji ravnatelj administracije kazališta Josip Bach napisao je *Otkazano radi generalnog štrajka i komunističkih ispada*.³ Ta drama nije mogla doći na repertoar između dva rata. Krleža ju je djelomično preradio pa je pod naslovom *U logoru* prvi puta izvedena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku 1937. godine, potom u Skoplju, Sarajevu, Banjaluci, a 1938. u Beogradu, gdje je poslije treće predstave skinuta s pozornice na osobni zahtjev ministra prosvjete Antona Korošca.⁴

Dva dana poslije osječke praiizvedbe Krležine drame *U logoru* kritičar Ernest Dirnbach objavio je u "Hrvatskom listu" svoju kritiku. Opći ton članka je negativan za Krležu koji pretjeruje, radnju smještava izvan granica realnosti, konstruira neuspjelo djelo (*Galiciju* op.) u kojem glavni lik zaboravlja na narod kome pripada... Daljnje podržavanje ovog komada na repertoaru, navodi Dirnbach, moglo bi se razumjeti samo onda, ako bi kazalište imalo svrhu propagirati i takve ideje koje hrvatskom narodu mogu samo škoditi.⁵

1 Slavko Batušić: *Zabrane hrvatskih drama*. Hrvatska pozornica. Zagreb 1978.

2 Stanko Lasić: *Krležologija*. Zagreb 1989.

3 Slavko Batušić, nav. djelo, str. 145. Vlaho Bogišić: *Problem Krležine Galicije, Krležini dani u Osijeku. Osijek-Zagreb 1992. Str. 25.*

4 Isti, nav. djelo, str. 145.

5 "Hrvatski list", Osijek, god. 18, br. 14. od 14.01.1937. Str. 14.

Zbog zabrane drame *Galicija* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu reagirali su mnogi, pa je tako sačuvani dokumenat Društva hrvatskih književnika u Zagrebu podnešen Povjereništvu prosvjete 28. siječnja 1921. U prosvjedu Društvo navodi, kako o djelima odlučuju neliterarni i neumjetnički utjecaji i momenti, čime se nanosi šteta ugledu naše književnosti, kazalištu i samom Povjereništvu.

Na gornji prosvjed odgovorilo je Predsjedništvo vlade da se *kod prosudbe djela treba uzeti u obzir i interes države. A tu se radi o prikazivanju na Narodnom kazalištu Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca koje ne može da bude rasadištem ideja uperenih protiv državnih vlasti ili pojedinih grana državne uprave.*

Zabrane drame su u osnovi imale dva motiva. Jedno su bile zabrane kazališnih komada na koje je publika reagirala na nacionalno-hrvatskoj liniji iz opozicije prema režimu i nasilnom ukidanju hrvatskih kulturnih i nacionalnih prava odnosno zbog nasilnog provođenja jugoslavenskog (srpskog) unitarizma. Iz tih razloga bila je još 1928. godine, poslije smrti Stjepana Radića, na telefonski nalog Umetničkog odeljenja Ministarstva prosvete, skinuta s repertoara Begovićeva dramatisacija Šenojinog romana *Hrvatski Diogenes*.⁶ Zagrebačkapolicijazabranjivala je i izvedbe opera Vatroslava Lisinskog *Porin* i Zajčevog *Nikolu Zrinjskog*, jer je na predstavama dolazilo do bučnih manifestacija kod pojave hrvatskog grba i trobojnice, kod spominjanja imena Hrvat i slično.

Tražeci u Povijesnom arhivu u Osijeku kao i u arhivu Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku građu o državnim reakcijama na prikazivanju hrvatske povijesne drame između dva rata nismo ništa našli zabilježeno. To samo potvrđuje naprijed iznešenu konstataciju, da je državna politika vješto krila svoje postupke zabrana, cenzura i slično jer su mogli izazvati nepotrebne i neželjene posljedice. No to ipak ne znači da zabrana i reakcija vlasti na hrvatsku dramu nije bilo. To se može zaključiti iz analogija, nadalje iz repertoara Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku kao i određenih usmenih i novinskih naznaka o zabranama i odnosu državnih vlasti prema prikazivanju hrvatskih povijesnih drama. Na to upućuje već sama činjenica da su na repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku bile hrvatske povijesne drame kao što su *Petar Zrinjski* Eugena Kumičića (23. studenog 1918.), *Ilirci* Vladimira Lunačeka (11. prosinca 1918.), *Bunjevka* V. M. Miljkovića (21. travnja 1919.), *U Bečkom Novom Mjestu* Milana Ogrizovića (30. travnja 1921.), *Dolazak Hrvata* Nine Vavre (2. rujna 1922.), *Tomislav Stjepana Miletića* (5. rujna 1926.), *Zlatarevo zlato* Augusta Šenoce (22. kolovoza 1926.), *Smrt Smail Age Čengića* Milana Ogrizovića (19. siječnja 1927.), *Matija Gubec* Mirka Bogovića (1. listopada 1927. u Varaždinu), *Graničari* Josipa Freundereicha (25. prosinca 1934.), *Judita* Marka Marulića (16. ožujka 1935.), *Kohan i Vlasta* Franje Markovića (16. ožujka 1935.), *Rastanak Zrinjskih s domovinom* Eugena Kumičića (30. lipnja 1935. u Čakovcu), kao i neke druge ali i brojna djela inozemnih autora koja su na pozornici asociirala na hrvatsku stvarnost i diskvalifikaciju jugoslavenskog unitarizma, kršenja ljudskih prava i sloboda.

Nije na odmet pripomenuti da su kazališne prilike između dva rata u Jugoslaviji bile vrlo teške ne samo zbog državne kontrole, cenzure i utjecaja na repertoar, već i

6 Arhiv hrvatske, Zagreb, Kr. Hrvatsko-slavonska Zemaljska vlada, br. 6-6b, od 22.02.1921. Pr.

7 Tihomil Maštrović: *Hrvatski Diogenes* M. Begovića. Referat za *Krležine dane u Osijeku 1992.*

8 S. Batušić, nav. djelo, str. 173.

9 *Kazališne tradicije grada Osijeka 1907-1982.* Osijek 1984.

Broj: 4057
1921.

Predmet: Zagreb, kazališta, zabrana drame, protest Društva hrv.
književnika.

Predsjedništvu kr.hrv.slav.zemaljske vlade

u

Zagreba.

Društvo hrvatskih književnika u Zagrebu podnijelo je
ovom povjereništvu 26.siječnja 1921. br. 20. slijedeći podnesak :

" Društvo hrv.književnika na svojoj odharskoj sjednici od 26.siječ-
nja t.g. stvorilo je-u predmetu zabrana jedne drame hrvatskog autora
u mjesecu decembru 1920. u Narodnom kazalištu kraljevine Srba, Hrvata i
Slovenaca u Zagrebu, ovaj zaključak :

Društvo hrv.književnika obraća se na kr.hrv.slav.zemaljsku vla-
du, povjereništvo za prosvjetu i vjere s najodlučnijim protestom, što
u iznošenju čopćih komada na pozornicu odlučuju no literarni i nau-
čnistički utjecaji i momenti, čima se nanosi šteta upleću naše knji-
ževnosti, kazalištu, a i samom tom povjereništvu."

Čudje se govori o zabrani drame "Galicija" Miroslava Krleža,
koja se imala prikazivati 30. prosinca 1920. Umoljava se slavno pred-
sjedništvo, da bi izvoljelo dignuti zabranu togo prikazivanja, ako to
dopuštaju viši interesi.

U Zagrebu, dne 16. veljače 1921.

Se povjerenika :

kr. banski savjetnik:

Prijeto kod predsjedni-
ka kr. hrv. slav. zemaljske vlade
u Zagrebu
18. FEB 1921

zbog financijske politike, kojom se dirigiralo i usmjeravalo kazalištem. Tako je Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku financijska kriza nagnala na spajanja s novo-sadskim kazalištem 1928. godine. Iz srodnih razloga kazalište je moralo često mijenjati svoj naziv.¹⁰

No daleko više vlasti su onemogućavale i zabranjivale izvedbe onih dramskih djela u kojima su se otvoreno ili sadržajem i smislom isticale misli i ideje u kojima je bila sadržana kritika vlasti kao tiranije. To stanje tiranije države opisao je 1929. godine Branko Krefc koji navodi da je u 10 godina postojanja Kraljevine SHS bilo 600 političkih umorstava, 30.000 političkih zatvorenika, 8.000 emigranata i 24 smrtno osude. Stoga je trebalo raskrinkavati tu *balkansku Bastilju 20. stoljeća*.¹¹

Do šestojanuarske diktature 1929. uglavnom nije bilo većih uplitanja policije i vlasti, barem ne javno poznatih, u kazališni repertoar. No od 1929. godine to postaje redovna pojava, premda su na rukovodeće položaje u kazališta većinom postavljeni ljudi u koje je režim imao povjerenja.

Već 1931. godine imenovana je u Zagrebu komisija za cenzuru koju su činili policijski i banovinski činovnici. Njezin zadatak je bio da unaprijed cenzurira kazališne komade kako ne bi dolazilo ni do pokusa kao što se to dogodilo s Milčinović-Ogrizovićevom dramom *Prokletstvo* koju je policija zabranila tek poslije glavnog pokusa. Ta komisija za cenzuru djelovala je sve do 1941. godine. Nažalost o njezinom radu se malo što zna a još manje je sačuvana neka dokumentacija.

Kada je Krleža boravio u Beogradu zatražilo je Ministarstvo unutarnjih poslova za državnu zaštitu u Beogradu izvješće o održanom predavanju Miroslava Krleže u Hrvatskom glazbenom zavodu 9. travnja 1930. godine pod naslovom *O našoj kazališnoj kritici*. Prema policijskom izvješću bilo je na predavanju 900-1000 osoba, uglavnom intelektualaca, novinara i studenata. Oni su Krležu dočekali silnim aklamacijama. Tisak je nastojao bojkotirati predavanje ali to nije ipak uspio te se skupio veliki broj slušatelja. Dalje se u izvješću navodi da je nakon završetka predavanja u 22,15 sati publika dočekala predavača pred zgradom i da ga je htjela ponijeti na ramenima, ali da se ipak razišla poslije opomene policije.¹²

Buru reakcija podigla je zabrana izvođenja Goetheove povijesne drame *Egmont* u Zagrebu u čast njegove 100. obljetnice smrti 1932. godine koju je preventivna cenzura zabranila. Ta zabrana je odjeknula u Europi te je predstavljala sramotu za jugoslavenski režim i bila potvrda niskog stupnja slobode riječi u tisku odnosno na pozornici.

Potom su se redale dalje zabrane izvođenja drama. Spomenut ćemo neke koje su nam poznate. Tako je 1934. državna cenzura zabranila stavljanje na repertoar djela Josipa Kosora *Nema Boga - ima Boga*, potom Zlatka Gorjana *Ana traži pravdu*, Tita Strozia *Gaj*.¹³

Godine 1937. dopustila je cenzura izvođenje Krležine drame *U logoru* u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu uz uvjet *Nek se izostave i zgodnijim izrazima zamijene*

10 Dragan Mucić: *Miroslav Krleža i osječko kazalište. Krležini dani u Osijeku 1989-1990-1991*, Osijek-Zagreb 1992, str. 97. bilj. 5.

11 Branko Krefc: *Glavniča kao sistem*. Izd. Zaštita čovjeka, Zagreb-Enotnost, Ljubljana, god. III. br. 41, 1928. str. 2.

12 Arhiv Hrvatske, Savska banovina od 11.IV.1930. br. 12107.

13 Slavko Batušić, nav. djelo, str. 174.

naročito drastični izrazi i ublaži jezovitost prikazivanja kroz čin obješenog leša na pozornici.

Iste 1937. godine skinuta je s repertoara u Zagrebu drama Mirka Bogovića *Matija Gubec* zbog proturežimskih demonstracija. Zatim je prvo zabranjeno, a onda dopušteno izvođenje predstave Augusta Cesarca o buni i pogibiji Eugena Kvaternika Sin domovine uz brisanje teksta: *Sva domovina se još više pretvorila u haračilište za haračlije s privredom koja pada, s porezima koji rastu, s bijedom koja se liječi ovrhom i batinom, s prosvjetom čije je svjetlo stalno u opasnosti da ga ugasi mrak tamnice.*¹⁴ Takvi i slični tekstovi su bili odviše jasni putokazi o stanju u zemlji i režimu.

Dakako da su to tek rijetki primjeri koji pokazuju državne reakcije na hrvatsku povijesnu dramu koja je tražila i isticala, uz onaj estetski, kulturni, jezički i onaj povijesni, politički utjecaj na stvarnost između dva rata. Takvih primjera će se još zacijelo pronaći i iz drugih sredina u Hrvatskoj. No jedno je jasno a to je, da su državne reakcije na hrvatsku povijesnu dramu i ne samo na povijesnu već i na druga djela između dva rata vrlo efikasno djelovale. No s druge strane hrvatska pozornica je unatoč zabranama i cenzuri djelovala s brojnim kazališnim komadima i porukama. Malen broj sačuvanih pisanih dokumenata govori upravo o prvoj konstataciji, o efikasnosti državnih vlasti na suzbijanju izvornih prava i težnji svakog naroda na svoj identitet, jezik, kulturu i slobodu. I tu se ostvarilo načelo da svaki nedemokratski režim vješto krije svoje metode da čuva svoju diktaturu, suzbija slobodu, otvorenost riječi, sprečava ljudska prava i težnje za vlastitim životom. To je bio slučaj i s državnim režimom Jugoslavije između dva rata u odnosu na hrvatsku povijesnu dramu, koji kako nam je poznato nije uspio.

¹⁴ Slavko Batušić, nav. djelo, str. 174. i 176.

Tihomil Maštrović

HRVATSKI DIOGENES - DOPRINOS MILANA BEGOVIĆA HRVATSKOM POLITIČKOM KAZALIŠTU

Bogati stvaralački opus Milana Begovića sadrži, u mnoštvu književnih vrsta i oblika u kojima se okušao taj vrsni pisac, i dvije dramatizacije proznih djela drugih autora; navlastito to su romani *Diogenes* Augusta Šenoe i *Sanjin* Mihaila Petrovića Arcibaševa. Prvo je djelo Begović dramatizirao 1927., a drugo godinu dana kasnije, dakle upravo onih godina kada obavlja dužnost dramaturga Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Kako se nikada prije Begović nije bavio dramatizacijama tuđih proznih djela, moglo bi se pretpostaviti da se na takav posao odlučuje posljedicom osobne stvaralačke, ili pak samo inspiracijske krize, no takva tvrdnja ne stoji. U tom razdoblju, točnije polovicom godine 1927., kada na poziv tadanjeg intendanta Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu Vladimira Treščeca Branjskog, dolazi na mjesto dramaturga u prvo hrvatsko kazalište, Milan je Begović u naponu stvaralačke snage i to na svim poljima svoga kazališnog angažmana, ali također i onoga određenog njegovim književnim radom, jer za njim su tada, kronološki gledano, drame *Božji čovjek* i *Pustolov pred vratima*, a u to doba on već priprema pisanje svog najboljeg romana *Giga Barićeva*, otpočinje dramu *Bez trećega*, te komediju *Amerikanska jahta u splitskoj luci*. U ovoj raspravi nas prije svega zanimaju motivacijske pretpostavke dramatizacije Šenoina *Diogenesa*, te političke implikacije premijernog izvođenja toga djela na sceni zagrebačkog kazališta.¹

Prikazujući *Hrvatskim Diogenesom* odnose u sustavu političke vlasti jednog razdoblja hrvatske prošlosti, ogoljujući istinu o jednom prošlom vremenu, Begović je

1 Praizvedba Begovićeve drame *Hrvatski Diogenes*, napisana prema romanu Augusta Šenoe kao *historička komedija u pet činova*, održana je na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu 14. studenoga 1928. Ukupno je izvedena tri puta, a posljednji put 24. studenoga 1928. Redatelj je bio Ivo Raić, scenograf Ljubo Babić, a autor scenske glazbe Oskar Jozefović. Nastupio je cjelokupni glumački ansambl HNK, a posebno su se istakli Milica Mihičić, Greta Kraus, Dubravko Dujšin, Tito Strozzi, Ivo Badalić i Hinko Nučić.

svojim političkim komadom prvenstveno publici govorio o aktualnoj vlasti, ponudivši joj pri tom da iznova razmisli o vlastitoj istini, o sustavnom gušenju hrvatskih nacionalnih i ljudskih prava, predlažući joj pri tom nov odnos prema nenadvladanom problemu slobode. Ishodišnu političko-društvenu temu Begovićeve drame kazališna javnost je bez iznimke potražila i našla u aktualnosti tog političkog komada, pa ta činjenica, kao i ona da se njegovom kazališnom prikazbom htjelo napadati, miješati, uplitati, sadržajno određuje i temeljno obilježava ovu dramu, temeljem koje je moguće govoriti o Begovićevom političkom kazalištu, odnosno Begovićevom doprinosu hrvatskom političkom teatru.

Politički moral temeljna je tema Begovićevog *Hrvatskog Diogenesa*. Obraćanjem javnosti kritizira se vlast, otkriva, razobličuje i demaskira njezino pogubno djelovanje, čime istina o nacionalnim, društvenim i političkim odnosima u Hrvatskoj dolazi na vidjelo. Begovićev politički teatar premda maskiran tobožnjim smještajem radnje u prošlost, nudi gledatelju taj i takav politički realitet u pozadini tek kao šifru konkretnog i realnog realiteta. Pisac podsjeća vlastodršce da je svaka vlast privremena, da ima svoje granice, svjestan činjenice da kazalište raspolaže sredstvima da o njoj kaže istinu koju drugim sredstvima nitko ne može. O toj neprijepornoj istini političkog kazališta jasno govori Schillerova misao da *ingerencija pozornice počinje tamo gdje završava djelokrug pravosuđa*.

Begović je napisao *historijsku komediju*, unoseći u svoju dramaturgiju čitav niz komičnih situacija i stvarnog humora, u rasponu od ironije do groteske, pokazujući time da mu je savršeno jasno da onaj tko razum izjednačuje s osjećajnom hladnoćom, lišavajući ga dakle emocija, afekata, strasti, čini loš politički teatar jer amputira ljudsku prirodu. Polovica povijesti političkog kazališta zbiva se upravo na području komedije, sjedinjujući ambivalentnost čovjekove prirode, što onda rada kudikamo boljom recepcijom u kazališne publike, bez koje naravno nema nikakvog teatra, pa tako ni onog političkog.²

No, vratimo se okolnostima koje su Milana Begovića dovele u poziciju da dramaturgizira Šenin roman *Diogenes*, a uistinu napiše vlastiti politički komad, čija je prikazba na sceni zagrebačkog kazališta i događaji koji su potom uslijedili, bitno utjecala na njegov životni put.

O svojoj odluci da prihvati ponudeni posao dramaturga sam Begović neposredno poslije izbora na to mjesto, tumači potrebom vlastitog angažmana u nacionalnom kazalištu nakon osobnih dragocijenih iskustava na inozemnim scenama, koje je rado htio prenijeti u hrvatsku kazališnu sredinu, što je prije svega za njega bilo pitanje profesionalnog poštenja, ali i nacionalne odgovornosti. Odluka je tim značajnija obzirom da je došla u trenutku kada se spremao na već isplanirani ponovni odlazak, i to na dulje vrijeme, u inozemstvo, gdje mu se u to doba drame učestalo izvode, a on sam uživa veću popularnost od bilo kojega hrvatskog dramskog pisca.³

Repertoarna politika koju je najavljivao i zagovarao Milan Begović bila je na tragu poznatih i provjerenih Miletićevih dramaturških određenja, te spomenutih vlastitih korisnih iskustava, posebice onih hamburških. U naravi to je značilo poticati suvremenu hrvatsku dramsku proizvodnju, izvodenjem novih kvalitetnih hrvatskih dram-

2 Usp. Siegfried Melchinger: *Povijest političkog kazališta*, Zagreb 1989.

3 Usp. Mirko Žeželj: *Pijanac života*, Zagreb 1980. str. 258-259.

skih ostvarenja, time da bi taj blok valjalo redovito obogatiti pokojom starijom domaćom dramom, ili pak ukoliko se takva trenutno ne nađe, dramatizacijom nekog značajnog proznog ostvarenja hrvatske književne baštine, te uz djela svjetskih dramskih klasika, promptno pratiti moderni slavenski, njemački, engleski, talijanski, francuski, skandinavski, itd. repertoar. Dobro zamišljena repertoarna politika u praksi je nažalost, kako je sam Begović sa žaljenjem priznao, ponekad morala ustupiti mjesto ležernijim komadima uprizorenim s jedinim ciljem da pune kazališnu blagajnu. Ipak, u kazalištu nikada nije bilo veće dramske produkcija i dinamike rada: igrana su djela hrvatskih autora: Kosora, Kulundžića, Krleže, Marjanovića, Dečaka, Vojnovića, Gundulića; klasika: Shakespearea, Ben Jonsona, Schillera, Büchnera, Molièrea, Goldonia; slavenskih autora: Kostova, Langeri, Jevrejinova, Juškevića, Turgenjeva; te stranih dramatičara: Romain Rolanda, Lenormanda, Hofmannsthal, Pirandella, Shawa, Galsworthy, O'Niella, Ibsena, itd., da spomenemo samo najvažnije.

Premda bogat i raznovrstan, repertoar kako ga je odredio Begović, zbog sijaset različitih prigovora protivnika, oponenta ili pak nestručnjaka i neznalica, s motivacijskim argumentima od onih artističke do onih moralističke prirode, te onih, u dosluhu s dnevnom politikom, raznorodne politikanske provenijencije, napadan je zapravo gotovo od svih. Dramaturga su osobito optuživali kao umjetničkog merkantilistu koji na zagrebačku kazališnu scenu postavlja strane komade počesto tek kao protuuslugu za izvođenje vlastitih djela na inozemnim pozornicama.⁴ Na brojne napade Begović najčešće nije reagirao, kazalište je bilo njegov Weltanschauung i u tom ga ništa nije moglo omesti.

Posebna kvaliteta tog cjelovitog i svestranog kazališnog čovjeka jest u tome što je kao direktor drame unio potpuno novi duh u kazalište. Pokrenuo je tako noćnu scenu s konferansama, učestala su gostovanja inozemnih kazališnih grupa, dao je ideje za kazališni festival na Markovu trgu, i stotinu drugih stvari, jednostavno, kako to za nj reče Marko Fotez, uveo je u hrvatsko kazalište pravu europsku teatarsku kulturu, jednako kao što je svojim dramskim opusom *otvorio put hrvatskom sudjelovanju u velikoj europskoj zajednici književnika-dramatičara, boreći se čitav svoj život za takav smjer domaće dramske proizvodnje koji će nas zaista uvesti i ustaliti u toj zajednici.*⁵

Među brojnim aktivnostima Milana Begovića kao dramaturga pažnje je vrijedno njegovo zalaganje da se u središnjem hrvatskom kazalištu obilježe važni datumi hrvatske kulturne povjesnice, kao što su to primjerice obljetnice hrvatskih književnih i kazališnih velikana, Augusta Šenoie i Stjepana Miletića, njegovih velikih predšasnika u važnoj zadaći podizanja praga vrijednosti, značaja i ugleda hrvatskoga glumišta. Za proslavu 90. godišnjice Šenoina rođenja, održanu upravo na rođendan velikog hrvatskoga pisca, 14. studenoga, uprava kazališta je odlučila na scenu postaviti neko od Šenoinih djela. Taj je izbor, obzirom na pretpostavljeno poznavanje afiniteta suvremene kazališne publike, a na zamolbu intendanta Treščeca, izvršio Begović, najavivši da će za tako svečanu prigodu on sam napisati novu dramatizaciju Šenoina romana *Diogenes*, budući je opravdano bio nezadovoljan ranijim dramatizacijama, što su ih načinili: prvu - godine 1887. Stjepan Miletić, a drugu - godine 1903. Ante Benešić, ne

4 Usp. Boris Senker: *Kazališni čovjek* Milan Begović, Teatrolozijska biblioteka, sv. 12; Zagreb, 1985, str. 63-85.

5 Marko Fotez: Milan Begović. *Pogovor romanu* Giga Barićeva *Milana Begovića*, Zagreb 1944.

računajući onu pjesnikovog sina Milana Šenoa (prema Marakovićevom svjedočenju).⁶

Svoju odluku da dramatizira upravo to Šenoino djelo Begović pobliže objašnjava godine 1940. novinaru splitskog *Hrvatskog glasnika: Tada se baš dogodio atentat u beogradskom parlamentu, kojom prilikom je palo žrtvom vodstvo hrvatskoga naroda. Ja sam svoju dramaturgiju posvetio blago pokojnom Stjepanu Radiću, a Društvo hrvatskih književnika je u svojim redovitim edicijama izdalo knjigu.*⁷ Očito se upravo Šenin roman, bitno određen afirmacijom nacionalne ideologije, Begoviću učinio osobito prikladan za aktualne hrvatske političke prilike, određene te godine krvavim zločinom nad hrvatskim političarima u Beogradu, te općim nezadovoljstvom i ogorčenjem srpskom hegemonističkom politikom koje je, nakon lipanjskih događaja vladalo u cijeloj Hrvatskoj i s kojim je zapravo započelo temeljito otrežnjenje od jugonacionalističke ideologije kod inficiranog dijela hrvatskoga naroda.

Dramaturgiju Šenoina romana Begović je smatrao vlastitim autorskim djelom, kako zbog dopisanih vlastitih dijelova teksta te cijelih potpuno novih prizora, pa čak i novih likova, tako i zbog velikog stvaralačkog udjela u samom dramaturgiranju Šeninog proznog teksta. Stoga je tu svoju dramaturgiju, kao novo djelo, prozvao i novim imenom: *Hrvatski Diogenes*, pokazujući i tim činom svoje autorsko pravo na tu dramu, ujedno aludirajući na Radićevu političku karizmu. Doista, nakon Begovićeve dramaturgije, *Diogenes* nije više bio Šenin *Diogenes*, nego Begovićev, napisan prije svega prepoznatljivim Begovićevim jezikom uz zavidnu dozu umjetničkog humora, prije svega u karakternoj komici, a također u njoj nalazimo nekoliko novih likova kojih u Šeninom romanu nema (Benjamin, Samuel, Protasio). Antun Barac među prvima ukazuje na tipično begovićevsku erotsku notu u *Hrvatskom Diogenesu*,⁸ kojoj nema traga u Šeninom tekstu, a bitna je označnica Begovićeve drame.

Iako i sam romanopisac, te autor brojnih književnih, a napose proznih djela, Begović nije krio svoju žanrovsku usmjerenost prvenstveno prema dramskom iskazu. O vlastitom viđenju suodnosa romana i drame, on povodom izlaska svog, po mišljenju brojnih kritičara, najboljeg romana *Giga Barićeva*, u intervjuu s Nikolom Škrgićem godine 1940., kaže da voli pisati romane, no u njega je slučaj kao u rimskog pjesnika Ovidija koji jednom reče: *štogod napišem uvijek izide pjesma, samo s tom razlikom što kod mene štogod napišem izide drama. Ja sam rođeni dramaturg i sve gledam dramaturgijskim okom. I to me zavede. A kad je opet drama gotova, najradije bih od nje pisao roman. (...) Ja vam nisam romanopisac kao Šenoa i [Mile] Budak, koji imaju potrebu da govore kroz roman. Ja sve što sam imao reći najviše sam rekao kroz drame. (...) Što se tiče romana u hrvatskoj literaturi, ja mislim da smo tu vrlo bogati. Već jedan naš čovjek stvorio je roman koji se uopće može natjecati s romanom drugih naroda. Bio je to August Šenoa.*⁹ Nekoliko godina kasnije, 1944., povodom četvrtog izdanja romana *Giga Barićeva*, Begović otkriva žanrovsku genezu svoga djela: *Po mojoj prvoj zamisli Giga Barićeva trebala je biti drama, kojom sam želio kroz prizmu radnje i ličnosti glavne*

6 Ljubomir Maraković: *Šenoa-Begović: Hrvatski Diogenes*. "Narodna politika", X, br. 156, str. 3-5; Zagreb, 21. studenoga 1928.

7 S.M.Š.: *Razgovor s Milanom Begovićem*. "Hrvatski glasnik", III, br. 217, str. 10; Split, 14. rujna 1940.

8 Usp. Antun Barac: *Begovićeva Giga Barićeva*, "Savremenik", XXIX, br. 2, str. 53-56; Zagreb 1941.

9 N(ikola) Š(krgić), *Roman posleramnog Zagreba. G. Milan Begović o svom romanu Giga Barićeva i uopšte o hrvatskom romanu*. "Pravda", XXXVI, br. 12928, str. 11; Beograd, 27. oktobar 1940.

junakinje prikazati duhovnu atmosferu nakon prvoga svjetskog rata: društveni život, prilike i ljude. Već sam dramu počeo pisati, ali onda sam opazio, da bogatstvo grada, koju sam htio iznijeti, daleko prelazi okvir jedne drame. Poderao sam započeti rukopis drame i napisao roman. Ipak sam, nakon svega, iz sadržaja izlučio zadnji dio i obradio ga u drami Bez trećega.¹⁰

Osim zadaća što ih je preda nj postavljala uloga dramaturga Hrvatskoga narodnog kazališta, te žanrovskih predilekcija prema dramskom stvaralaštvu, Begovićeve motivacija za dramatizaciju Šenoina romana *Diogenes*, s jedne strane bila je prije svega određena nacionalnim i političkim prilikama u Hrvatskoj godine 1928., a napose krvavom tragedijom Stjepana Radića i hrvatskih zastupnika u beogradskom parlamentu, a s druge strane ličnošću i političkom fizionomijom Augusta Šenoae, velikog hrvatskog romanopisca upravo povijesnih romana. Održavši konferansu uoči premijere *Hrvatskog Diogenesa*, Begović je jasno naznačio motive vlastitog pozitivnog stava spram Šenoine ličnosti, što u pravilu, kada su u pitanju hrvatski velikani, zrcali ono poštovanje prema hrvatskim umjetnicima čija su djela nezaobilazni čimbenici duhovne baštine naroda. Provjerena životnost njihovih umjetničkih poruka, kako je situira Begović, postaje važna pretpostavka ukupnog uljudbenog određenja hrvatskog naroda. Što je dakle Šenoa hrvatskom općinstvu danas, i što znači u pamćenju svoga naroda, osobito izzirom na povijesnu tematiku svojih djela, o tome se Begović u konferansi pred izvođenje drame, zapravo njezinom svojevrsnom proslavu, posve jasno očituje: *Ali jedno se mora reći: da je August Šenoa, danas, poslije skoro pola vijeka što je zaklopio zauvijek svoje oči još uvijek među nama i da je u ovaj čas živ, možda življi nego li je ikada bio. Kao što će i uvijek oživjeti kad god bude Hrvat trebao ohrabrenja, snage i oduševljenja. Jer August Šenoa nije samo pisac svoje generacije, niti će literarni historik, koji će tražiti i naći njegovu klasifikaciju, moći skućiti njegovo djelovanje u svoje kritičke formule. On je jači od kritike i dugotrajniji od života jednoga naroda. Kad bi uskrsnuli oni, koji su živjeli prije njega naišli bi na njegovim bezbrojnim stranicama na svoje težnje i svoje borbe. Što je bio Šenoa svojim suvremenicima, to znamo svi mi koji smo od njih direktno primali na ruke Šenoina djela i iz njihova zanosa crpili poticaj za svoj rad. Ali i za ovo novo razdoblje u životu našeg naroda, Šenoa je suvremen i bliz. Nema jednoga kucaja u njegovu srcu, koje ne bi kucalo s našim, nema jedne želje i jedne misli u njemu, koje ne bi bile i naše. Nema ni jednog zanosa, ni jednog vapaja, ni jednog prkosa u njegovoj duši koji ne bi i danas drhtali i treptili. A bit će tako i sutra i prekosutra i uvijek kad Hrvatima bude teško i tjeskobno. Jer je August Šenoa prorok - ali i vračar u isti mah: on proriče i liječi, otkriva ranu i na nju stavlja najljepši melem: samopouzdanje i vjeru u budućnost. Njegov Diogenes i nije ništa drugo nego himna sreći i spasenju Hrvatske. Gospode i gospodo, neka duh Augusta Šenoae bude živ u vama!* - tim Begovićevim riječima otpočela je premijerna izvedba *Hrvatskog Diogenesa*.¹¹

Šenin roman *Diogenes* objavljen je godine 1878.¹² Doba je to razbudenih političkih strasti u Hrvatskoj i osobitih prepreka između obzoraša i pravaša. Narodna je stranka,

10 R. D.: Milan Begović o svom životu i stvaranju. Razgovor s piscem Gige Barićeve koja je u 4 godine doživjela 4 izdanja. "Hrvatski narod", VI, br. 1034, str. 5; Zagreb, 14. svibnja 1944.

11 Milan Begović: *Nek duh Augusta Šenoae bude živ u nama*. Konferenca hrvatskog književnika Milana Begovića održana povodom proslave 90-godišnjice rođenja Augusta Šenoae i 60-godišnjice rođenja Stjepana Miletića na Hrvatskom kazalištu dne 14.XI.1928. "Hrvat", IX, br. 2659, str. 4; Zagreb, 16. studenoga 1928.

12 August Šenoa: *Diogenes*. Historička pripovijest XVIII. vijeka. Naklada Matice hrvatske, Zagreb 1878.

sjedinjena s mađaronima nakon revizije nagodbe, u stanju rasapa, a njezin čelnik ban-pučanin Mažuranić na kraju je svoje vladavine. U zemlji vlada opće nezadovoljstvo, sve je politički usitnjeno i međusobno zavađeno. Osobni interesi prevladavaju nad narodnim, a cjelokupni je hrvatski politički život u vrtlogu kratkovidnog strančarstva. Istodobno se na Berlinskom kongresu očekuje ishod rješenja istočnog pitanja, u kojemu je i Hrvatska bila tek jedan isječak. Šenoa je u hrvatskom narodnom životu toga doba ugledan čovjek samostalnog političkog prosuđivanja i pogleda što su išli dalje od stranačkih torova, priznajući u domovinskoj politici samo snagu razuma. Politički rastočenoj i nacionalno posvađenoj Hrvatskoj svoga doba on odašilje svoju poruku u romanu *Diogenes* kroz stavove glavnog junaka Antona Jankovića, čovjeka razborita, ili kako tvrdi Antun Barac, *najpozitivnijeg lika* što ga je Šenoino pero stvorilo.¹³ Jankoviću Šenoa stavlja u usta svoj politički credo, svoje mišljenje o potrebnoj političkoj taktici Hrvata, o društvenim, napose staleškim odnosima, svoje misli o zadacima hrvatske politike u odnosu prema Beču i Budimpešti, o štetnosti strančarenja, itd. Sve je to zasigurno bilo povodom brojnih napada na Šenou i njegov roman, posebno onih koji su se prepoznali u njegovoj nemilosrdnoj kritici hrvatske političke i društvene stvarnosti.

Da su hrvatski problemi u hrvatstvu nesklonim državama oduvijek bili isti pokazat će, pedest godina kasnije, i brojni napadi vladajuće oligarhije na Begovića povodom njegove dramatisacije Šenoina romana. Posluživši se, za razliku od Šenoa, dramskom književnošću, odnosno političkim kazalištem, Begović je, u za hrvatski narod također izuzetno teškim političkim prilikama, što su kulminirale ubojstvom vode hrvatskoga naroda Stjepana Radića u beogradskoj Narodnoj skupštini, a prepoznavši u Šenoinom književnom predlošku objavu hrvatske političke i nacionalne istine, odaslao srbijanskim vlastodržcima jasnu političku poruku o želji Hrvata za slobodom, postajući tim činom umjetnička savjest svoga naroda.

U hrvatskoj književnoj povijesti do Barca Šenoin *Diogenes* doživio je blago rečeno čudna tumačenja. Već pisac prve studije o Augustu Šenoj Franjo Marković proizvoljno i neprovjereno navodi da je glavno lice romana izmišljeno.¹⁴ Profesori Šurmin, Ogrizović, Bogdanović, mehanički su prepisivali Markovićev navod, pa se skoro pola stoljeća kroz povijest hrvatske književnosti vukla ta netočnost. Nijedan se od njih naime nije potrudio usporediti *Diogenes* s Krčelićem, jer da je to učinio našao bi, u njegovim *Annuama*, da je glavni junak Šenoina romana Antun Janković historijska osoba, te da je roman do u detalja izrađen na temelju povijesne građe, dapače i bakanal u Jankovićevu domu nije konstrukcija piščeva nego slika izvađena iz Krčelićeva povijesna djela, koji je čak točno zabilježio i kostime u simboličkim slikama. Šenoa je povijesnu hrvatsku zbilju XVIII. st. znao iščitati tako da kroz nju prenese poruke svojim suvremenicima iz godine 1878., učinivši to manirom dobrog povijesnog romanopisca.¹⁵ Staru istinu da se povijest ponavlja, te da se na njezinim iskustvima može dobro učiti, odlično je znao u Šenoinom romanu prepoznati i Milan Begović, transponiravši u *Hrvatskom Diogenesu*, u dramskom obliku, sadržaj romana tako da je sačuvao fizionomiju izvorna djela, ali time da su pri tom snažno markirani upravo svi

13 A. Barac, isto.

14 Franjo Marković: *August Šenoa. Spomen knjiga Matice hrvatske*, Zagreb 1892.

15 Usp. Branko Hećimović: *O Krčeliću i o Šenoj, o zagrebačkoj i o varaždinskoj kazališnoj prošlosti*. "Gesta", br. 17-18-19, str. 269-276; Varaždin 1983.

oni analogijski znakovi, političke i nacionalne poruke, što su itekako dobro znale pogoditi nerv hrvatskog gledatelja u godini 1927., koji je s *Hrvatskim Diogenesom* dobio politički teatar iz kojega se glasno mogao odaslati njegov glas prosvjeda i oporbe.

Za Milana Begovića se ipak ne može reći, sagledavajući njegov cjelokupni stvaralački opus, da je bio politički i društveno angažiran pisac, naprotiv artizam je u pravilu temeljna pretpostavka njegovog umjetničkog stvaralaštva, a ne ideološka, društvena, pa niti nacionalna angažiranost. Pa čak i onda kada je u nekim svojim djelima, više zbog scenskih efekata, ili pak pomodarstva, otpočeo politički angažirano ocrtavati likove i voditi dramski zaplet sa svim naznakama takove opcije, on to ne provodi sustavno i dosljedno, što opet dovodi do neuvjerljive motiviranosti započete dramske ekspoziције, a djelo ostane zapamćeno tek po nekim trivijalnim scenskim efektima i površnom artizmu. Nekoliko je takvih Begovićevih djela, poimenice drame *Čovjek je slabo stvorenje*, *Laka služba*, te neizvedena drama *Badnje večer Katice Degrelove*. Politička istina koju Begović želi njima iskazati zapravo nije istina koju je uvijek dijelio (i dijeli) i u kojoj je sudjelovao (i sudjeluje) hrvatski gledatelj, pa i sam auktor. Drugim riječima, prolaznost možebitne političke poruke jasan je znak da u tim Begovićevim dramskim djelima ne možemo tražiti političko kazalište, ono je naime moguće jedino aktualnošću iznešene istine, zapravo njezinom trajnošću.

Hrvatski Diogenes izuzetak je u tom nizu, i bez obzira na činjenicu da je strukturni predložak ipak Šenoin, Begović je uvjerljivo utkao političke poruke u dramu nesumnjivih scenskih kvaliteta, istinitost kojih djelo definitivno izvlači iz ropotarnice prošlosti, čineći ga upotrebljivim na sceni političkog kazališta, još dugo nakon nastanka.

Recepcija Begovićevog *Hrvatskog Diogenesa* nakon premijerne izvedbe bila je neobično velika i posve raznolika, u širokom rasponu suprotnih sudova, od oštih napada onih koji su, mrzeći sve što ima bilo kakve hrvatske političke konotacije, stupidno napadali Begovića da je od teatra napravio političku tribinu,¹⁶ do onih kazališnih kritičara koji su taj kazališni događaj proglašavali praznikom hrvatskoga glumišta, zaboravljajući tragom vlastite nekritičke političke pragme, da se s dramom, osim očitovanih političkih i nacionalnih izraza simpatije spram auktora, pozabave prije svega mobilizirajući svoja stručna kazališnokritičarska, kazališnopovijesna i teatrološka gledišta, pa tako, nažalost, ambicioznijih osvrta na *Hrvatski Diogenes*, u uzavreloj ispolitiziranoj atmosferi uz njegovu premijeru, gotovo da i nije bilo.

Kako je dramatisacija bila posvećena Stjepanu Radiću a nastala je, kako se navodi u pogovoru izdanja *Hrvatskog Diogenesa*, što ga je Društvo hrvatskih književnika iste godine kada je drama uprizorena objavilo, *pod dojmom lipanjske tragedije, no usprkos historijskog ambijenta, živo odrazuje današnje raspoloženje hrvatskog naroda*,¹⁷ ne čudi

16 Jednu od rijetkih negativnih kazališnih kritika u zagrebačkom tisku, kao primjer atipičnog onodobnog hrvatskog reagiranja, napisao je Kalman (Ka) Mesarić: *Milan Begović: Hrvatski Diogenes. Premijera u kazalištu na trgu kralja Aleksandra 14. XI. "Riječ"*, XXIV, 16. studenoga 1928.

Po njegovoj ocjeni Begoviću je prikazanom dramatisacijom uspjelo samo jedno: *da snizi teatar na političku tribinu*, time da u njoj *uisunu nema ni trunka nečega umjetničkog*. Neprimjerenu zadaću što ju je pisac odredio glavnom junaku Antonu Jankoviću, da spasi Hrvatsku, njenu nekadašnju političku krizu i njenu tadašnju narodnu bol - Mesarić, usprkos prikazanom oduševljenju premijerne publike, smatra uvredom kulture, poštenja i ponosa hrvatskog naroda.

17 *Književni rad Milana Begovića*, nepotpisan tekst objavljen kao pogovor knjizi M. Begovića *Hrvatski Diogenes*. Zagreb 1928, str. 114.

da je izazvala neslućeno zanimanje zagrebačkog kazališnog općinstva. U sve tri izvedbe, dok drama *Hrvatski Diogenes*, što ju je inače, po općem sudu kritike, režirao Ivo Raić, a scenografiju izradio za onodobne hrvatske prilike nenadmašni Ljubo Babić, nije odlukom ministra prosvjete Kraljevine SHS Milana Grola, zabranjena, dvorana je bila dupkom puna a predstava se, iako je trajala punih pet sati, pretvorila u burne političke demonstracije u kazalištu i ispred njega. Publika je posebno reagirala na dijalog Jankovića (Diogenesa) i obrstara baruna Klefelda u trećem činu:

JANKOVIĆ: ... *Valja potražiti stare Hrvate i probuditi ih. Valja im reći: da smo kraljevina, svoja država, a ne provincija i zarobljeni teritorij. Regna sumus, non munici pia. Valja im pokazati da Hrvati mogu samo onda zapovijedati u svojoj kući ako se slože svi zajedno u jedan tabor, u kome će biti gospodin i seljak, građanin i ratar, svećenik i zvonar - - -*

KLEEFELD: *Vi ste mason, chervaler, volterijanac. Pa to je gotov prevrat! - - -*

JANKOVIĆ: *Kakav prevrat, chercolonel! To je jednostavno obično pravo svakoga naroda. Hrvati su narod... Zar je čudo što traže svoju državu i svoju slobodu? (...) Danas nema Hrvata koji ne bi htio svoje države i svojih zakona. Svak je uvjerenja da regnum regno non praescribit leges...¹⁸*

Na samom kraju predstave glavni junak je izašao naprijed, na rampu, i dobio publici: *Hrvatski Diogenes vraća se u svoju bačvu... - Da vas ostavi? - Nipošto! Da pazi kroz škulju bačve jeste li dobri i pametni, jeste li dobri Hrvati!*¹⁹

Begović je Šenoin tekst dramatizirao tako da je iz fabularnog predloška izostavio u većoj mjeri sve što mu je smetalo u izradbi fabule i karaktera osoba za dramu u kojoj će publika znati prepoznati aktualnu političku zbilju, odnosno bitno je izmijenio većinu prizora iz Šenoinog romana, ili je pak u istu svrhu dopisao potpuno nove prizore, te u neke prizore uveo nove osobe. Da bi kazališno općinstvo čim jasnije prepoznalo aktualne političke poruke što im izriču glumci u povijesnim kostimima, Begović je nastojao biti čim eksplicitniji, tako Janković u jednom od političkih disputa prvog čina kaže: *Zašto je Hrvatska tu? Da se na njoj tove gladni vuci, da plaća poreze, da daje mladost za vojsku (...) To ti je ono, monami! Naše žito, naša kuruzna, naše pare, naše žene...²⁰* Na kraju maskarade pri koncu drame ista osoba, skinuvši masku Diogena, završava egzaltirani govor porukom vlastima, odnosno publici, riječima: *A vi budite pravedni. Bog nas stavi ovamo, od Boga nam je pravo da Hrvat bude svoj. Ne mrzimo vas, al dajte nam, da možemo ljubiti svoje. Ostavite nam naša prava, naše ime, naše srce. A vi, koji ste Hrvati, a zaboraviste da ste Hrvati, vratite se među svoje, prije nego li vas vaši ne zaborave. A da ne mislite da je Antun Janković sam, kličem da čujete odaziv: Borba do smrti za naše pravice! Felix Croatia! (...)* Svi skupa kliknuše: *Felix Croatia!*²¹

Vrhunac Begovićeve neposredne aluzije na događaje u beogradskoj skupštini 20. lipnja 1928. jest Jankovićev govor članovima Družbe starih dobrih Horvata na koncu četvrtog čina, kojega inače uopće nema u Šenoinom *Diogenesu*: *Zvona sa zagrebačkih tornjeva navješćuju vam smrt banskog namjesnika grofa Ljudevita Erdödy-a. Umro je*

18 M. Begović: *Hrvatski Diogenes*, Historička komedija iz polovice XVIII. vijeka u pet činova. Savremeni hrvatski pisci, redovito izdanje Društva hrvatskih književnika, knj. 55. Zagreb 1928, str. 56.

19 Isto, str. 110.

20 M. Begović, n. dj., str. 17.

21 Isto, str. 108-109.

čovjek, koji je zastupao onu vlast, šta drži Hrvatsku u gvozdanim šakama. Al smrt takog čovjeka ne znači mnogo. Njegov će nasljednik biti kao i on: neprijatelj Hrvatske, izrabljivač Hrvatske, tiranin Hrvatske. A naša je težnja i volja, da onaj tko s nama vlada, bude: prijatelj, otac, čuvar ove zemlje i njezinih pravica. I nije bez namjere, što sam danas vas, stare dobre Horvate, ovdje sakupio, danas baš u času kad je sabor otvoren. Sabor, u koji mi ne ćemo da idemo, jer se tamo skida kraljevski grimiz sa starodrevne hrvatske kraljevine, jer se tamo uništava najljepša baština naše prošlosti, jer se tamo otimlju naša dobra i kidiše na život Hrvata...²²

Poredbenu analizu Šenoina romana *Diogenes* i Begovićeve drame *Hrvatski Diogenes* detaljnije je proveo Boris Senker, nalazeći da Begovićev naslovni junak, za razliku od Šenoinog Jankovića, koji je čvrsto utemeljen u povijesnom svijetu romana, u nekim prizorima prelazi iz imaginarnog prostora i vremena *Hrvatskog Diogenesa* u stvarni prostor, među publiku kazališne predstave.²³

Aktualnošću političkih poruka, prisposodobivošću povijesnog sa suvremenim političkim i nacionalnim modelom uzajamnih odnosa, može se zaključiti da je neke Jankovićeve govore Begović napisao s ciljem da se s njima glavni junak obrati kazališnim gledateljima, odašiljući im posve jasne poruke za političko djelovanje, a ne sugovornicima na sceni. Raskrinkavajući prave uzroke političkih i nacionalnih prilika, čija nepodnošljivost i nepravednost je nakon prolivene hrvatske krvi u beogradskom parlamentu uistinu prevršila svaku mjeru, Begović zapravo upućuje pragmatične političke poruke što sugeriraju učinkovito djelovanje protiv nakaradne vlasti. U tom smislu njegov politički komad, uvlači gledatelje u situacije i zbivanja na sceni, a dovodeći ih u identifikaciju s junakom ili junacima uspostavlja javnost, kao najmarkantnije obilježje svakog političkog kazališta. Kroz kazališnu predstavu prikazana istina, koja se tiče mnogih, većine, po mogućnosti svih, društvena je istina, moglo bi se reći - javna istina.²⁴ Begović je znao prepoznati i vješto iskoristiti mogućnosti što mu ih je pružilo političko kazalište, ali je jednako brzo osjetio udarac vladajućeg političkog sustava pogođenog kritikama, koje je daljnje izvođenje drame *Hrvatski Diogenes* zabranilo a njezinog autora administrativno udaljilo iz kazališta.

Zabrana izvođenja Begovićeve drame otkriva nam i sve metode policijskog nadzora nad hrvatskim kulturnim životom u Kraljevini SHS. Dežurni policijski doušnici dojavili su o nedvosmislenom političkom raspoloženju u hrvatskom duhu kazališnog općinstva kod premijere *Hrvatskog Diogenesa*, a dio se manifestacija, kao i borba dijela kazališnog općinstva s policijom, odigrala na trgu pokraj kazališne zgrade.²⁵ Istodobno "Pravda", režimske novine što su izlazile u Beogradu, donose tobožnju kazališnu kritiku svog zagrebačkog izvjestitelja nakon premijere Begovićeve dramatisacije, koja je zapravo obični pamflet i protiv Begovića i protiv intendanta Trešćeca i napokon protiv svega što diše hrvatski u Zagrebu. Izvjesni Ivan Nevistić čak napada i samog ministra Milana Grola zbog imenovanja Begovića dramaturgom zagrebačkog kazališta, optužujući ga da je takvo kadrovsko rješenje za posljednicu imalo *da su pobacani svi srpski autori s repertoara, a umesto njih, na daske gde se i u doba Austrije propovedalo jedinstvo i klicalo Jugoslaviji, Begović već treći put dovodi omraženi bečki*

22 Isto, str. 88.

23 B. Senker, n. dj., str. 141-153.

24 Usp. F. Melchinger, isto.

25 Usp. B. Senker, n. dj., str. 83-85, te str. 141-158.

Burg-Theater.²⁶ To policijskom doušniku Nevistiću, u kostimu kazališnog kritičara, daje povoda da patetično proziva ministra lavinom pitanja: *Da li je gospodin ministar Grol znao koga je postavio na ovo važno i odgovorno mesto? Zna li on, da je ovo pozorište, ta nekadašnja govornica najboljih i najnaprednijih Hrvata, da je to žarište i rasadnik srpsko-hrvatskog jedinstva i bratstva postalo danas pod Begovićevo upravom govornicom Vlačke ulice, rasadištem demagogije i žarištem plemenskog šovinizma? Zna li on da je ta nekadanja visoko umetnička institucija spala pod Begovićevo upravom na nivo kabareta, gde se omladina umesto umetnošću vaspitava pornografskim i frivolnim komadima bez ikakve umetničke vrednosti i gde se mesto da se kultivišu najlepša ljudska čuvstva, pobuđuju najniži animalni instikti samo radi trgovačkog računa i psihološke potrebe direktora Begovića? Zna li gospodin Grol da je taj umetnički narodni hram njegov današnji direktor Begović pretvorio u agenciju za plasiranje svojih komada u inostranstvo i u vašarski sajam za izložbu manufakturne (i to još nemačke!) robe?*²⁷ (...) Očekivali smo i oduvek sanjali, piše dalje Nevistić, da će unitarističku politiku na kulturnom području voditi odlučni jugonacionalisti, bez sitnih pogađanja i prljavih kompromisa sa članovima separatističkog hrvatskog tabora, u kojem je, prema njegovom sudu, Begović jedan od korifeja. *Milan Begović je crvena kpa za sve poštene [jugo]nacionaliste u hrvatskim krajevima*, zapjenjeno tvrdi Nevistić, proglašavajući uglednog hrvatskog pisca najzadrtijim protivnikom jugoslovenstva i zatrovanim defetistom. Begovićevo antijugoslovenstvo kulminiralo je, smatra beogradski kritičar, upravo u dramatisaciji Šenoinog romana *Diogenes* u kojoj se radi o borbi Hrvata protiv tirana, a po frankovačkom mentalitetu Hrvati se i danas nalaze pod tiranima. (...) *Sadržaj dramatisacije*, smatra beogradski dopisnik, *Begović je uskladio tako da se u njoj lako naziru analogije s današnjim položajem Hrvata, a čak ima otvorenih aluzija na 20. juli. (Npr. rečenica: Hrvati neće u sabor u kome se ubijaju Hrvati.)*²⁸ Stoga njega obuzima osjećaj odvratnosti već i kod spomena imena Begović, optužujući ga prije svega kao velikog frankovca, što u Nevistićevu rekvizitariju najvećih pogrda zasigurno zauzima prvo mjesto, a potom i kao velikog falsifikatora Šenoe, želeći ga time diskreditirati i kao čovjeka i kao pisca.

Nevistićev pamflet izazvao je veliko nezadovoljstvo i ogorčenje hrvatske, ne samo kazališne i književne, već svekolike javnosti, o čemu rječito svjedoči energičan prosvjed utjecajnih zagrebačkih novina "Obzora" i "Hrvata" kojim se ujedno traži protjerivanje dopisnika beogradske "Pravde" iz Zagreba. Znajući međutim koliku zaštitu uživa kod srbofilskih jugoslovenstvujućih zagrebačkih krugova, a naravno prije svega kod režimske policije, Nevistić pod svaku cijenu nastoji od Begovićeve dramatisacije i njezine zagrebačke premijere stvoriti političku aferu, a služeći se pri tom nizom kleveta i podmetanja u cilju denunciranja hrvatskoga pisca daje karakterističan primjer kakve su sve načine koristili protuhrvatski politički režimi u zatiranju hrvatskog umjetničkog stvaralaštva i uopće hrvatske duhovnosti.

26 Ivan Nevistić: *Zagrebačka kultura i beogradska politika. Zašto su jednim delom ogorčeni i hrvatski intelektualci i ako jugoslovenski orijentirani?* "Pravda", XXIV, br. 316, str. 2; Beograd, 20. novembar 1928.

27 Drugi dio Nevistićeva članka, koji s prethodnim čini cjelinu, objavljen je pod naslovom: *Ko je Milan Begović?* *Zagrebačka kultura i beogradska politika.* "Pravda", XXIV, br. 317, str. 2; Beograd, 21. novembar 1928.

28 Isto.

Napadajući zbog navodne loše kadrovske politike u vodećoj hrvatskoj kazališnoj kući, jugoslavenskog ministra kulture Grola, on zapravo huškački poziva na kulturni pogrom u Hrvatskoj, s ciljem da se zatre svako hrvatsko slobodno kulturno i političko očitovanje. Nevistić članak završava posve patetično: *O, Beograde, Beograde, zar ćeš zbilja dopustiti da nad tobom, kao nad svojom razorenom iluzijom, Jugoslaveni iz latinskih krajeva liju suze jadikovke poput Jeremije nad razvalinama Jeruzalema.*²⁹ Ne treba mnogo mašte pa da se u svim tim događajima prepoznaju neke situacije upravo iz našeg doba, samo je pitanje da li su takva prisjećanja na prepoznatljive povijesne modele uvijek i pravodobna.

Nevistićevi članci u beogradskoj "Pravdi", kao i oni u listu "Vreme", proizveli su očekivan učinak; temeljem njih vlada u Beogradu tražila je od nadležnog ministarstva da se Begovićev *Hrvatski Diogenes* skine s repertoara zagrebačkog kazališta. Zagrebački "Hrvat" komentirajući tu skandaloznu, a prije svega političku odluku, piše da je Beograd htio zapravo zabraniti da se s dasaka hrvatskoga kazališta čuje hrvatska riječ. *Skidanje s repertoara predstava koja su napisane po Šenoinim romanima, sasvim je u stilu beogradskih vlastodržaca, koji misle da će na taj način ugušiti razvoj hrvatske kulture i hrvatske riječi. Hrvatska riječ na hrvatskom kazalištu, to za Beograd znači ugadati zagrebačkoj ulici i psihozi Zagreba protiv Beograda. Oni mogu skinuti Šenou s repertoara Hrvatskog kazališta, ali njegov duh ne mogu istisnuti iz hrvatskog naroda. U Beogradu su očito sasvim izgubili glavu jer inače ne bi počinjali takve gluposti, koje svjedoče, da su se počeli bojati i - kazališnih komada.*³⁰

Doista odnosi Beograda i Zagreba dodatno su zaoštreni zabranom daljnjeg izvođenja Begovićeve drame, a time je jednom kazališnom događaju ujedno pridodan velik politički i nacionalni značaj, o čemu svjedoče već i naslovne stranice novina u oba grada koje tih dana vrve člancima s velikim naslovima o kazališnoj aferi, što je razboritijim Hrvatima iznova dala dokaz o jugoslavenskoj političkoj utopiji, ovaj put, eto, i na umjetničkom području.

Događaji oko *Hrvatskog Diogenesa* umnogom su odredili piščevu životnu sudbinu. Daljnje izvođenje drame je definitivno zabranjeno, Begović smijenjen s dužnosti direktora Drame Hrvatskog narodnog kazališta te premješten za profesora na gimnaziju, a nekoliko godina poslije i umirovljen. Kao posljednji akord zvučnih događaja odzvanjale su još samo demonstracije mladeži u kazalištu 2. siječnja 1929. nakon što je općinstvo doznalo za Begovićevo smjenjivanje, protiv zabrane drame, a u slavu Šenoe i Begovića, te javnim pjevanjem hrvatske himne. Bio je to jamačno samo još jedan dokaz da je Begović, uz Krležu, najviše zabranjivan pisac u Hrvatskoj prije drugog svjetskog rata, ali s tom razlikom da je kasnije, u Titovoj Jugoslaviji, Krleža kao opće slavljani državni pisac i miljenik vladajuće ideologije bio zapravo izuzetno favoriziran i sva njegova predratna cenzurirana djela rehabilitirana salvama režimu dodvorničke apologeteske književne kritike, a da su Milana Begovića cenzure pratile i dugo nakon smrti.

Rezimirajući iskustvo nakon praizvedbe *Hrvatskog Diogenesa*, te složivši se s mišljenjem Josipa Bognera da je Begovićeva dramatisacija *Šenoina Diogenesa* orginalno

29 Isto.

30 Anonim: *Zabranjeno prikazivanje Hrvatskog Diogenesa "Hrvat"*, IX, br. 2671, str. 1; Zagreb, 30. studenoga 1928.

dramsko djelo,³¹ Marko Fotez zaključuje da njezinom inscenacijom na zagrebačkoj pozornici *iza poznatog događaja u Narodnoj skupštini godine 1928. Begović u briljantnoj scenskoj maniri uzbuđuje duhove do ekstaze. Taj njegov postupak bio je s izvjesne strane osuđen, kao povodenje za zahtjevima ulice i literarno mešetarenje. Međutim u tom postupku ogleda se pravi Begović. On je doduše iskoristio dnevnu struju - suvremene situacije i prilika za uspjeh svakako su ga naveli na rad - ali iza svega toga Begović je napisao sjajno scensko djelo, koje bi moralo uspjeti u svakom vremenu i u kakvim mu drago prilikama zbog svojih čistih scenskih kvaliteta.*³² Hrvatski *Diogenes* bio je, slično kao Bogner zaključuje i Marko Fotez, *najveći događaj i najveći skandal kazališne sezone 1928/29.*³³

Očito, zabrana koja je uslijedila nakon svega tri izvedbe, ostavila je otvorenim interes za Begovićevu dramu kod kazališne publike za neko sretnije vrijeme. *Hrvatski Diogenes* je iznova postavljen na pozornicu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu istom onda kada su se političke i nacionalne prilike u zemlji ponešto promijenile na bolje. U Banovini Hrvatskoj kazališna sezona 1940/41. otvorena je upravo tim Begovićevim djelom, i taj izbor zasigurno nije slučajna, jer se upravo od središnje hrvatske kazališne scene očekivalo da zrcali duh nacionalne slobode što ga je napaćenom hrvatskom narodu, nakon mračnih godina srbijanske diktature, unekoliko donijela već Banovina.³⁴

Ipak, političko okruženje i dalje je bilo protuhrvatsko, samo nešto manje nego pred desetak godina. Naime, cenzori su uređivali i kod ove izvedbe *Hrvatskog Diogenesa*, ovaj put tako da su odobrivši izvođenje drame postavili uvjet da se iz nje ispuste svi, od cenzure pažljivo navedeni, pasusi s nepoćudnim političkim i čudorednim sadržajem. Da se time dobio tek *danajski dar* najbolje je posvjedočila kazališna publika, koja u novoj izvedbi nije našla toliko spominjanu političku aktualnost djela, a *Begovićev* politički teatar cenzorskim zahvatom ostao je bez svog predikata. Što je *zapravo* jugoslavenske cenzore smetallo u *Hrvatskom Diogenesu* najbolje će ilustrirati jedan od zabranjenih pasusa:

JANKOVIĆ: (...) *Pa šta je bilo? Ni jednog generala Hrvata, ni jednog višeg oficira... a Hrvatska plaća sve... E n f i n, šta je taj štatut? Nož kojim se naša stara kraljevina dijeli na komade. Stranci zauzeše sva bolja mjesta. Ban Madžar, biskup Erdeljac, na čelu Krajine Nijemac - a gdje je danas Hrvat u Hrvatskoj? (Šuteći posrknu Oršić iz svoje šalice.) Sad šutiš, amice - a? Sad se ne smiješ?*

ORŠIĆ: *Pa što si se onda zatvorio u svoje duplje i ne govoriš tako ondje gdje treba?*

JANKOVIĆ: *Ka da bi mene itko poslušao! Plemići mi vele da sam Jezuita. Jezuite da sam fr a n c m a c o n, Nijemci da sam stara hrvatska tikva, a Hrvati da sam francuska lutka. Ali ja sam, grofe, Diogenes i tražim svojom lampom... (Pljučne opet.)*

ORŠIĆ: *Koga?*

31 Josip Bogner: *Teatar Milana Begovića*. "Hrvatska revija", XVIII, br. 4, str. 197-202; Zagreb 1935.

32 Marko Fotez: *Milan Begović kao dramatičar*. "XX. vek", II, br. 2, str. 208; Beograd 1939.

33 M. Fotez, n. dj., str. 207-208.

34 Nova premijera Begovićevog *Hrvatskog Diogenesa* održana je 1. rujna 1940. i do posljednje izvedbe 27. listopada 1940. odigrano je deset predstava. Redatelj je bio Tito Strozzi, scenograf ponovno Ljubo Babić, kao i autor scenske glazbe Oskar Jozefović. Zapažene glumačke kreacije pružili su Dubravko Dujšini, Jozo Laurenčić, Božena Kraljeva i Hinko Nučić.

JANKOVIĆ (snažno): *Hrvate! Hrvate koji bi jedanput mogli zaboraviti na svoju korist i mogli razumjeti da je najljepše ono što čovjek učini za svoju zemlju i za čovječanstvo. Tražio sam - i nisam ništa našao. Zavukoh se u svoju bačvu i, pušeći lulu, gledam iz prikrajka vaše komedije i tragedije, ja, hrvatski Diogenes! I uživam što vam se mogu nasmijati od srca, jer ne ću da plačem, kad znam da će doći pametniji od vas, koji će popraviti ono što ste vi sagriješili. Onda ne će trebati Diogenesa, koji bi tražili Hrvatsku i Hrvate, jer Hrvatska će biti i ostati. Prirodni se zakon ne da ustaviti...*³⁵

U novoj hrvatskoj nacionalnoj, kulturnoj i političkoj tamnici, u komunističkoj Jugoslaviji, za cijelog njezinog višedecenijskog trajanja, Begovićevu dramu *Hrvatski Diogenes* nije u svoj repertoar uvrstilo niti jedno profesionalno kazalište, što je uistinu podatak koji govori sam za sebe.³⁶ To dramsko djelo premda nije moglo biti izvedeno, ipak se nije moglo posvema zatajiti, barem ne u književnim i kazališnim povijesnim osvrtima, prosudbama i ocjenama, i to na takav način da se i o Begoviću i o *Hrvatskom Diogenesu* pisalo sve to više i sve u povoljnijem svjetlu, kako je istjecalo vrijeme jugoslavenskom komunističkom totalitarizmu i njegovom posvemašnjem nedemokratskom kulturnom i političkom okružju.

Imajući potrebu određivanja Begovićeve stvaralačke nakane i fokusiranja motiva što su ga podstakli da napiše dramu inspiriranu hrvatskom povijesti, odnosno da dramatizira prozno djelo aktualno svojom nacionalnom ideologijom, u ovom slučaju Šenin roman *Diogenes*, hrvatski književni povjesničari, a napose oni što su se bavili njezinom dramskom vrstom, u prvim decenijama poraća, pokušali su na različite načine, marginalizirati ozbiljnost Begovićeve stvaralačke pobude i poruke, što se očitovalo ili u prešućivanju te njegove drame, ili se pak trivializirao možebitni Begovićev nacionalni i politički angažman, čime su mu u protuhrvatskim političkim režimima obje Jugoslavije, one rojalističke ili pak one komunističke, u principu dobrohotno pokušali pružati politički legitimitet umjetničkog diskursa, desotonizirajući ga, po njihovom mišljenju, od onih objeda koje su svoju kulminaciju imale neposredno poslije drugog svjetskog rata, kada mu je od strane komunističkih vlasti neopravdano i nepravedno pripisan kvalifikativ *fašist*, te kad mu je istodobno izrečena najgora moguća kazna za jednog pisca - doživotna zabrana objavljivanja i izvođenja svih dramskih djela, kako je glasila presuda tzv. *suda časti* Društva hrvatskih književnika. Uostalom o Begoviću se prvih sedam - osam poratnih godina nije uopće smjelo pisati, i o njegovim djelima nije tiskan niti redak, izuzimajući naravno one tekstove pisane iz dnevnopolitičkih ili pak policijskih potreba.

Istom šezdesetih godina, ponajviše zahvaljujući raspravama Branka Hećimovića, Begoviću se pristupilo kao nezaobilaznom hrvatskom dramatičaru, a njegove studije o Begovićevom dramskom stvaralaštvu podigle su prag poslijeratnih rasprava o mjestu tog pisca u povijesti hrvatske književnosti.³⁷ Iako je pomak učinjen time da se o Begoviću uopće počelo pisati, pa tako i o njegovoj dramatičariji *Diogenesa*, mnoge

35 M. Begović, n. dj., str. 14.

36 Usp. i *Repertoar hrvatskih kazališta, 1840-1860-1980*, knj. 1-2, Zagreb 1990.

37 Usp. B. Hećimović: *Pet dramatičara hrvatske moderne* (poglavljje: *Dramski rad Milana Begovića*). Rad JAZU, knj. 326, str. 195-221, Zagreb 1962; *Hrvatska dramska književnost između dva rata* (poglavljje *Od Hrvatskog Diogenesa do Dva prstena*). Rad JAZU, br. 353, str. 224-228; Zagreb 1968; *Trinaest hrvatskih dramatičara* (poglavljje: *Dramski rad Milana Begovića*). Zagreb 1976, str. 293-347.

su procjene o piščevoj motivaciji da dramatizira Šenin tekst ipak samo površno dotakle to delikatno pitanje, donedavno vrlo aktualnih političkih konotacija.

U novije doba kvalitativan pomak u sagledavanju Begovićevo stvaralačkog opusa nesumnjivo predstavlja monografija o Begoviću Borisa Senkera, tiskana u dvije knjige,³⁸ kao i osebujni bibliografski prinos Mirka Žeželja,³⁹ čime je hrvatska književna povijest dobila nove i kvalitetne uporišne točke u književnopovijesnom i teatrološkom ocjenjivanju svih Begovićevih dramskih djela, pa tako i njegove dramatizacije Šeinina romana *Diogenes*, o kojoj bi kazališna kritika zapravo tek trebala reći konačan sud i koju bi da bi takvo što bilo uopće moguće, prije svega zapravo valjalo iznova izložiti scenskoj provjeri. To bi ujedno značilo suvremenu verifikaciju Begovićevo političkog teatra, odnosno dalo odgovor na pitanje o prisposodivosti tog predikata dijelu dramskog opusa velikog hrvatskog dramatičara.

Kako smo već na početku rekli primarna zadaća ove rasprave nije bila da razotkrije sve Begovićeve dramaturške zahvate na Šeininom tekstu, niti da ih podvrgne kritičkoj analizi, već prije svega da pokuša naznačiti motivacijske razloge Begovićeve dramatizacije, te da nakon osvrta na recepciju ove drame, osobito onu ideološke provenijencije, fiksira političke implikacije što su proizašle nakon Begovićeve odluke da u jednom važnom hrvatskom političkom trenutku na scenu postavi dramsko djelo s temom iz hrvatske povijesnice, ne da bi komemorirao povijesne ljude i događaje, već da bi *historijskom komedijom* odgovorio na suvremene nacionalne i političke prilike. U tom smislu i ovdje iznesena razmatranja valja shvatiti tek kao prilog pokušajima cjelovitijeg sagledavanja suodnosa hrvatske dramske književnosti i hrvatske povijesti.

38 B. Senker, n. dj., te: *Begovićev scenski svijet*, Teatrološkijska biblioteka, knj. 21, Zagreb 1987.

39 M. Žeželj, n. dj.

Tomislav Sabljak

STROZZIEV TOMISLAV ILI POLITIKA, MIT I LOGIKA TEATRA

Odlučio sam govoriti o političkom teatru i mislim da je drama *Tomislav* Tita Strozziia najbolji primjer teme našeg simpozija. Drama je izvedena u vrijeme Nezavisne Države Hrvatske i to je dovoljan razlog da na najneposredniji način istražimo odnos teatra prema društvu. Ispričavam se što ću možda govoriti o politici više nego što bi trebalo, ali u ovom slučaju politika zasjenjuje čak i idealan obrazac teatra. Što se mene osobno tiče, politički teatar zanima me utoliko ukoliko je on sredstvo da se jedno društvo barem pokuša mijenjati. U istoj, 1944. izvedene su dvije drame, koje jedna s drugom naoko nemaju nikakve veze, a ipak one se obje nađu odjednom na tračnicama iste političke zbilje. U siječnju 1944. izveden je Strozziiev *Tomislav*, u prosincu Shawovov *Zanat gospode Warren*. U prvoj Strozzi je pisac, redatelj i glumac, a u drugoj glumac zajedno s Belom Krležom. Zanimljivo je, da su Shawovove drame rado igrane i u Njemačkoj, vjerojatno zbog karikiranja Engleza, ali blasfemičnost morala i kupleraja mogla je nagrditi sliku o čistoj rasi i ona se u sumraku jedne ideologije mogla očitovati dovoljno intrigantnom da je vlasti zabrane. Represivni aparat uopće nije bio u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj tako zastrašujući kako su propagandisti s drugog, suprotnog pola to godinama lijevali ljudima u mozak demonizirajući i ideologiju i kulturu i državu i napose hrvatski narod.

Letimičan pregled kronologije događaja pobija sav mulj ideološke isključivosti koji su na hrvatsku vlast nanosili komunisti. U toj 1944. Benešić objavljuje sjajne zapise *Iz zapisa bivšeg intendanta*, u svibnju nalaze se na zajedničkom sastanku intendant i hrvatskih državnih kazališta iz Zagreba, Osijeka, Sarajeva, Banja Luke i Dubrovnika, 1944. umire Vlaho Paljetak, "Narodne novine" objavljuju Poglavnikove Zakonske odredbe o našim kazalištima. No, vratimo se temi - drami *Tomislav*.

Zbunjuje činjenica da je premijera najavljena u tjednom rasporedu za 24. svibanj 1941. godine. Naslovnu ulogu trebao je tumačiti Dubravko Dujšin. Inače, drama je nastala na poticaj Natječaja za kazališno djelo prigodom otkrića spomenika kralju

Tomislavu od 8. siječnja 1940. Na anonimnom natječaju Strozzi je dobio prvu nagradu i svi članovi porote (Stručni dio: Freudenreich, Badalić, Batušić) slažu se u tome da je *Tomislav - dramska kronika*. Važno je ovo istaći stoga što analiza drame pokazuje da je Strozzi-ev tekst zaista bliži dramskoj kronici, nego povijesnim kraljevskim dramama. Bilo je posve logično da se *Tomislav* prikaže u jednom trijumfalizmu stvaranja nacionalne hrvatske države. Netko će od vas možda postaviti pitanje, zašto sam izabrao Strozzi-eva *Tomislava*, a ne Miletićeva? Strozzi je svjesno ili nesvjesno stvorio određeni tip političke drame, dok je Miletić blizak šekspirijanskoj tragediji. Kad bi moja glazbena kultura bila preciznija rado bih se upustio u razgovor o Albinijevoj uvertiri *Tomislav* iz 1925. Mislim da sam bio i komotniji, da sam na lakši način htio pokazati kako se u političko vrijeme stvarala politička drama i kako se njome vješto manipuliralo: prije svega Strozzi-eva drama je prihvatljiva za šire gledateljstvo, jer je pisana u prozi i ona je nasuprot Miletiću elizabetinskom stihu jedan akvarij nacionalnih ideja. Moramo postaviti i logično pitanje: tko je povijesna ličnost hrvatskog kralja Tomislava? On je ujedinitelj, on je stvoritelj hrvatske države, on je Hrvatsku zauvijek okrenuo prema zapadnom kulturnom krugu, on je središnja povijesna ličnost zlatnog doba hrvatskih narodnih vladara i napokon, Tomislav je, dotaknuvši božanski epifanijski krug postao mitsko biće koje će stalno obnavljati nacionalni osjećaj hrvatstva i državotvornog ponosa.

Što god povijest odluči o sudbini nacionalističkog političara Ante Pavelića, jedno je neosporno: on je Hrvatima 1941. vratio taj davno izgubljeni državotvorni ponos, ali istovremeno donio je na vidjelo tragičnu hrvatsku podjelu i kako je vrijeme sve više odmicalo, Strozzi-eva drama gubila je svoj politički smisao i svoju dramsku vezu s teatrom i gledalištem. Kao što napomenuh, premijera je najavljena za 24. svibnja 1941. Nažalost, događaju se vrtoglave političke igre i Pavelić se nalazi potpuno bespomoćan između Hitlera i Mussolinia, te 18. svibnja 1941. potpisuje Rimske ugovore po kojima Italiji prepušta veći dio Dalmacije. U Ugovorima se izričito govori o *sastavnim dijelovima Kraljevine Italije*. Postoje dokumenti koji govore o Pavelićevu opiranju, pa čak i nakani da podnese ostavku. U takvoj kaotičnoj političkoj situaciji bilo bi sasvim nelogično postaviti na scenu dramu *Tomislav* koja veliča kralja ujedinitelja hrvatskih zemalja. Drama leži u ladicu sve do 1944. Opet postoje valjani razlozi da se izade s dramom na pozornicu pred malodušno gledalište. Italija je kapitulirala 8. rujna 1943. Dalmacija vraćena Hrvatskoj i bez obzira što Pavelić više ne kontrolira svoj teritorij, drama može biti utjeha i može biti da će otvoriti vrata trijumfalizmu *Tomislava* bez obzira na činjenicu da koncem 1943. hrvatski antifašisti imaju 3 korpusa s 10 divizija, da je krajem 1943. osnovan Štab ratne mornarice i da hrvatski partizani u Topuskom 1944. proglašuju Federalnu Državu Hrvatsku. Velikom političkom pogreškom Titovom može se uzeti njegova posve neshvatljiva odluka o aboliciji četnika 1944. Postoji ipak jedan jedini vojnostrateški, ali možda više politički karakter ove abolicije. Naime, Srbija je ostala zadnji neosvojeni teritorij, posljednja južnoslavenska balkanska oaza fašizma i, videći da je rat praktički dobio u Sloveniji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Tito otvara put osvajanja Srbije. Tu političku igru plaćaju Hrvati, jer abolirani četnici postaju koncem rata najokrutniji likvidatori svega što je bilo hrvatsko.

Zakašnjelo prikazivanje *Tomislava*, 12. siječnja 1944. imalo je jedan jedini cilj: u kaotičnom i neurotičnom stanju svijesti ohrabriti ljude bez nade. Kada je svima bilo

dosta rata, teatar je posegnuo za jednom manje povijesnom, a više mitskom, čak idiličnom iluzijom. Kada Kralj na samrtni govori: *Sad mi se tama vije pred očima. Bijeli mi kostur već pruža ledenu ruku, da me povede u Nepoznato* (peta slika), on kao da ilustrira sumrak ideokracije koja se ponosila svojom državotvornom idejom. Manje je poznato, a to je opet posljedak stravične komunističke propagande i stratega velikosrpstva, da je 3. listopada 1941. preko Ureda poglavnika pod brojem 3437 izdana sljedeća odredba. Valjalo bi tu Odredbu citirati u cijelosti, ali zadovoljit ću se s nekoliko ulomaka. Nemojte zamjeriti što vas opet gnjavim s politikom, ali htio bih da vam neke stvari postanu jasnije u odnosu na našu političku povijest. U Odredbi stoji i ovo:... *da se zaštiti život i imovina pojedinaca i pučanstva uopće. Odrediti sve potrebno, da pučanstvo, bez razlike vjere, može nesmetano u svojim domovima živjeti i svoj rad obavljati... kao jamstvo državne vlasti za sigurnost života, slobode i imovine pojedinaca i skupina u pitanju slobode vjeroispovijesti...*

(U Zagrebu, 3. listopada 1941. Poglavnik, dr. Ante Pavelić.)

No, sudbina kuca na vrata povijesti i umjesto pobjede dolazi poraz i ništavilo zaborava. Takav pesimističan kraj drame nije mogao odgovarati političkom entuzijazmu pri samoj uspostavi Nezavisne Države Hrvatske. Vjerujem, da su mnogi tada u Paveliću prepoznavali Tomislava i u Tomislavu Pavelića: obojica su ostvarili san o hrvatskoj državi, ali nažalost, ti snovi bili su kratki, magloviti i zatečeni u sljepoj ulici spletki velikih sila i jedne ideokracije koja nije imala budućnost. Uostalom, takav Tomislav kakvog je željela ideokracija NDH bio je fatalan za povijesnost same Strozzi-ve drame: jednostavno, povijest se izgubila u besmislu ljudskih opačina i u vrtlogu tragičnih događanja, upravo za hrvatski narod. Bijeli kostur koji pruža ledenu ruku Kralju mogao se izvoditi 1944. ali ne i 1941. zbog takvog kraja koji vodi prema intelektualnom i emocionalnom klonuću i zbog Rimskih ugovora.

U primjerku *Tomislava* prepisanim pisačim strojem i uvezanim, koji se nalazi u Arhivu Odsjeka za teatrologiju Zavoda za književnost i teatrologiju HAZU, nalazi se i dodatak od pet stranica pisanih pisačim strojem na pelir papiru V. slike na kojem je dopisano rukom *Krunisanje* s napomenom *prema dokumentima* i bilješkom *Ovo je V. slika za prigodnu svečanu izvedbu s Krunisanjem*. Strozzi je ublažio tragičan rasap Kralja i krunidba obiluje dramatskim zanosom u kojem autor ne krije izraziti rečenice koje djeluju kao politički narkotik. Tomislav, među ostalim kaže: *A kad je trebalo krvlju svojom braniti stečeno, odbiti neprijatelja od rodne grude, svi ste vi kao jedan, prezirući smrt, pojurili za mnom u boj. Hrvati su uvijek bili i neka uvijek budu HRABRI!... Zatraži li domovina od vas i ono, što vam je najdraže, nemojte, Hrvati ni čas krzmati! Neka vas ljubav prema rodnoj grudi preobradi u mučenike velike duše. Budite POŽRTVOVNI!* (Peta slika *Krunisanje*, dodatak.) U Arhivu Odsjeka za teatrologiju nalazi se i uvezani primjerak pisan rukom, kompletne uloge Tomislava. U tom primjerku nema trijumfalnog završetka što znači, da je Strozzi naknadno dopisao *krunidbu*, izbjegavši taj ukleti hrvatski *dance macabre* u prvoj verziji. Bio je to svojevrsan ustupak aktualnoj politici.

U kreativnom smislu, teatar i politika nisu nespojive. Izraziti Reinhardtovac, Strozzi je, htio on to ili ne, gradio dramaturgiju predstave kao što organizatori političkog mitinga organiziraju političke manifestacije. Politika je patetična manifestacija dramatisacije što u neku ruku podrazumijeva sve vrline wagnerizma. Konfliktni element drame gubi se na račun patetike govora, retorike egzaltiranih situacija, koje

imaju dvojako svojstvo: da probude domoljubne osjećaje i da gledatelja na magijski način učine bespomoćnim bićem pred poviješću. Premda je svoje *Krunisanje* radio kako sam piše *prema dokumentima*, Strozzi je izbjegao jednu moguću rekonstrukciju krunidbe koju je dao povjesnik Klaić, jednostavno zato što mu se činilo da je njegova slika krunidbe dovoljno upečatljiva i prijemljiva za političku pozornicu politizirane mase. Moj dojam kao čitatelja upućuje na činjenicu da je Strozzi, koristeći mit pokušao posljednjim snagama fanatizirati gledalište, na kraju balade, što se ono kaže. Tomislav u Strozzijskoj interpretaciji treba da u gotovo bezizlaznoj situaciji za hrvatski narod s dvije države i dvije ideokracije, jedne koja se raspada i jedne koja se rađa, nažalost, u zagrljaju srpske orijentalne despotije - dakle, Tomislav treba osigurati jedinstvo nacije. Je li to uopće moguće?

To jedinstvo 1941. izgledalo je po prilici ovako: najlegitimniji predstavnik na hrvatskoj političkoj sceni HSS s Mačekom na čelu povlači se pred nastupom Pavelićevih nacionalista i Tito-Hebrangovih komunista. Haesesovci se utapljaju u političkom zanose revolucionarnih ustaša s jedne strane i moskovskih internacionalista s druge strane, ili jednostavno postaju bespomoćni svjedoci ubrzanog tijeka povijesti. Ideološko konstruiranje drame, posebice završetka nije više moglo koristiti ideokraciji na samrti. Bila je to 1944. godina, godina dramskog raspleta i krvavog obračuna koji slijedi. Ali ideološka forma drame intuitivno je napravila jedan ontološki pomak: od fatalizma hrvatske podjele do stvarnog hrvatskog jedinstva prolazile su godine stravičnog totalitarizma i srpskog intelektualnog genocida.

Ukoliko se možemo prikloniti mišljenju da je Homer povjesničar i da je legenda o Ilijadi neka vrst pretapanja rata u legendu, drama ustvari počinje kao povijesna drama. Antičke drame su možda sjećanje na ratove, kao što su Shakespeareove drame reminiscencije na povijest Engleske. Da li netko danas postavlja pitanje kakav je bio stvarni Richard III. i da li mi možemo postaviti pitanje Strozziu, kakav je bio Tomislav. Uopće nije bitno, da li je povijesni Tomislav rekao isto tako povijesnom Simeunu: *Pustit ćemo te slobodna kući, ako se zakuneš, da nikada više ne ćeš dizati vojnu na Hrvate* (Treća slika, III. međuigra), nego je mnogo bitnije da je Strozzi bio toliko slobodan staviti u usta tu svoju misao jednom ili drugom povijesnom liku kojih je prave postupke čak i povijest jedva zabilježila. Danas se čini sasvim prirodnim i opravdanim da čovjek iz našeg stoljeća govori o čovjeku iz vremena 910-928. godine (Tomislavovo doba), ali taj dramaturški trik da ga tako nazovem neopravdan je u primjeru, kada se čovjek 20. st. odnosi na takav način prema čovjeku 20. st.

U drugom prizoru III. čina *Hamleta*, Hamlet govori glumcu: *Uskladite radnju s riječima, a riječi s radnjom*. Poznata nam je aristotelovska rasprava o odnosu poezije prema radnji. Radnja ili praksis je svijet događaja, a povijest, u najširem smislu, može se nazvati verbalnim oponašanjem radnje ili događaja prenesenih u riječi. Povjesničar neposredno oponaša radnju, on iskazuje specifične tvrdnje o onome što se dogodilo. Stvarni događaj je vanjski uzor za njegov obrazac riječi i povjesničar se vrednuje po tome koliko je taj uzorak adekvatno reproducirao riječima. I pjesnik, na primjer, u drami, riječima oponaša radnju, međutim, on ne tvrdi ništa specifično o činjenicama i stoga se ne vrednuje po tome da li je izrekao istinu ili laž. Pjesnik nema vanjski uzorak za svoje oponašanje i ocjenjuje se prema integritetu i konzistenciji svoje verbalne strukture. To proistječe iz toga što on oponaša opće, a ne pojedinačno, što ga se ne tiče što se dogodilo već što se događa. Strozzi je dobro shvatio što se oko

njega događa. Moram istaći njegov snažan osjećaj povijesnog diskursa: razmišljao je kao povjesničar, pisao kao pjesnik, režirao kao politički agitator. U jednom trenutku, drama *Tomislav* trebala je biti tragedija i on je svojoj kronici nametnuo taj tragički obrazac, ali u nedoumici političke zbilje, Strozzi se kolebao između aristotelovskog pojma *mitos* i stvarne političke karte Nezavisne Države Hrvatske i njezina tvorca, dr. Antu Pavelića, pa je, na tren, kao dramatičar, zaboravio značenje Hamletovih riječi upućenih glumcu i potpuno otupio oštricu dramskog zapleta. Drama gubi u tenziji i postaje parafraza političke doktrine o žrtvovanju naciji i domovini. Politički dilentizam pretvorio se u teatarski dilentizam. Upućujem vas na jedan razgovor s Titom Strozziem, uoči premijere, tiskanom u podlistku "Gospodarstva" (9.1.1941). Strozzi kaže: *Samog Tomislava sam zamislio i prikazao kao novog čovjeka...* Najprije sam pomislio, kako je Strozzi izlanuo jednu veliku glupost, poslije sam razmišljao o tom takozvanom novom Tomislavu ili novom čovjeku. Nije to Strozzi bez vruga izgovorio. Bilo je to vrijeme u kojem se trebalo afirmirati elitni soj herojskih nadljudi. Mit o *novom čovjeku* bio je povezan sa željom za stjecanjem nove snage, koja je itekako bila potrebna ideokraciji na izdisaju. Povezano je to s onim varljivim tumačenjem povijesti koja je pod kraj 19. st. značila pobunu protiv pozitivizma. Rat i depresija nisu zahvatili samo mase, nego i intelektualnu elitu, kad se mislilo da je civilizacija došla do najkritičnije točke. Premda je stvarno rat bio pri kraju, mnogo je bilo onih koji su vjerovali da je apokalipsa neminovna. Dakle, što bi Strozzi je riječi trebale značiti u u sutonu jednog režima, pred vratima jedne sveopće klaonice, koja će kulminirati upravo završetkom rata i posvemašnjim sudarom dviju ideologija: biološko istrebljenje bit će zamijenjeno ideološkim i ljudi će jednako umirati 1945. kao i 1941. bilo da su žrtvovani naciji, bilo klasi? Da li Strozzi je novi čovjek može biti mitsko, povijesno ili političko biće? Mitovi koji predstavljaju posebnu tendenciju skupljanje povijesnog pamćenja nacije, imaju dvije osobine: oni su često vrlo blizu religijskom osjećaju svijeta ili pak preuzimaju zadaću da jednoj nacionalnoj kulturi mitskim jezikom ispričaju priču o njezinu podrijetlu i naravi. Na taj način oni prenose u nasljeđe zajedničke iluzije. Obilježje mita o novom čovjeku, o novom Tomislavu nije istinitost, već određeni kvalitet važnost ili autoriteta koji on ima u jednoj zajednici. Čini se da društvu baš nije stalo do toga da mit proglasi istinitim, koliko mu je stalo do toga da spriječi svaku sumnju u njega. M. G. Hanžeković u podlistku "Gospodarstva" od 27.1.1944. piše kako su ovakvi *dramski radovi vrlo potrebni, jer postizavaju svrhu rad koje su napisani tj. da ostvarivaju na sceni sudbonosne momente daleke hrvatske prošlosti*. Društvu: je stalo da mit stekne autoritet i izvjesne političke konotacije i očito je da je *Tomislav* u vrijeme kada je prikazan trebao okupiti gledateljstvo u zajedničkoj nadi da iluzije ne umiru, a da isto tako ni autoriteti ne gube svoja božanska svojstva. No kao što Shakespeareov Henrik V. pripisuje pobjede Bogu, tako i Strozzi je *Tomislav* kaže kako izvršava ono što Bog hoće. U svakom slučaju, fabulativna i mitska istinitost, koje su gotovo nespojive, ovdje su utjelovljene u autoritetu Boga koji treba kod gledateljstva osigurati trajnu tenziju zanemarenih detalja, a mitski status drame opravdati ideju o književnosti kao rekonstruiranoj mitologiji.

Strozzi je na momente djelovao kao student, koji polaže nekoliko ispita odjednom: iz povijesti, iz teorije drame, iz mitologije, iz političke povijesti. Povijest je bila prema Strozziu vrlo škrti što se tiče stvarnih podataka o Tomislavu. Kada me danas pitate, kakav je bio Tomislav, reći ću glatko da ne znam baš kakav je bio, ali za Hrvate je

svetinja, Bog. Ako me pak pitate, kakav je Henrik V., reći ću da je krvoločan, što znači da nas je Shakespeare približio engleskim povijesnim mitovima, dok je Strozzi stajao pred njima zasljepljen njihovom veličinom. Ipak, Strozzi je imao na umu taj ideal šekspirijanske kraljevske drame i prema njegovu prikazu, tragička bi *krivnja* Tomislava bila u njegovoj miroljubivosti. Zbog čega je nakon sjajnog trijumfalizma, kada je od Hrvatske napravio europsku silu, Tomislav zamišljen, bolestan i mračan? Bez naknadnog Dodatka s krunidbom, Tomislav podsjeća na ranjenoga Amfortasa, te očekujete, kad će već jednom doći Parsifal, dječak *nevin, lud* da mu tajanstvenim kopljem zacijeli ranu. Možda bi od posebne važnosti bila jedna komparativna studija o Strozziu i Miletićevu Tomislavu. Kao teatar, Strozzi je bolji, kao literatura, Miletićev stih je daleko superiorniji od Strozzirove proze čak i onda kad Strozzi pokušava odgovoriti na pitanje: tko je Tomislav? pribjegavajući u odgovoru na promičbene kraljice iz repertoara aktualnih govora visokih političkih dužnosnika. Možda je najveća pogreška Strozzirova što je Tomislava koncipirao odviše pasivno i premalo kraljevski. Treba znati da Tomislav živi stoljećima u predodžbi hrvatskih generacija kao silan, moćan i uman kralj. Kada se najednput nataloži toliko mitskog i božanskog u jednom liku, teško je više tom liku nešto dodati ili oduzeti. Shakespeare je znao, kako niti jedan engleski kralj nije bio Bog, ali Strozzi se nije mogao upustiti u demitologiziranje jedne nacionalne svetinje u doba kada su te nacionalne svetinje bile na neki način kodeks egzistencijalnog postojanja. Značenje kralja kao junaka u ovoj drami leži u činjenici da se pomoću Tomislava kao snažne povijesne ličnosti s mnogo više mitskih naplavina nego povijesne zbiljnosti, ali zamišljenog kao čovjeka natprirodnih svojstava i moći, nastojala postepeno stvoriti kod indiferentnog dijela nacije vizija svemogućeg ljudske zajednice. Moram priznati, da ja govorim o Strozziu kao čitatelj: da li je Strozzi kao redatelj uspio povezati često teško spojive scene, to je pitanje kojim se trebaju baviti kazališni praktičari. Snažan heroizam bit će ono trajno nadahnuće Strozzirove drame: taj heroizam za koji su u vrijeme kada je Strozzi prerađivao svoju dramu (od 1940-1944) ljudi toliko živjeli i umirali, gledatelji su mogli naći u teatru, ali kao i danas, i onda je bilo mnogo više onih koji su odvrćali svoje oči od tragičnog osjećaja života, nego onih koji su smrti gledali u oči, ne trepnuvši. Mislim, da je Strozzi važniji za obnovu idealizma, toliko potrebnog u vremenima, kada ljudski život znači mnogo manje od čaše vina. Izlazeći iz kaosa rata, Strozzi je uspio teatru nametnuti vlastitu realnost, a to je bilo više no što su bili kadri učiniti promicatelji ideokracije koju Strozzi nije osudio, ali kojoj nije služio. Ustupak Strozzirov bio je u tome što je trijumf Smrti zamijenio trijumfom Života, no Smrt je bila sastavni dio svake forme, pa i forme njegove dramske kronike. To što je kralj neopipljiv, gotovo bez lica - čini se kao najava da dolazi vrijeme nevidljivih vladara koji se u svijesti ljudi udaljavaju u mitski svijet, u predjele samoće i očaja. Možda je ta nedodirljivost predosjećaj tragičnog osjećaja Života koji se gasi, ali i samoće i beznada koji obuzimlju svako ljudsko biće. Možda na svršetku ovih razmišljanja valja se prisjetiti jedne Shawovove maksime: *Kraljevi se ne radaju; njih stvara sveopća halucinacija.*

MIT RAKOVICE U HRVATSKOJ I DRAMSKOJ KNJIŽEVNOSTI

San i java Rakovice traje i danas

U zabiti, na samoj granici dvaju svjetova započela je bitka protiv Austrougarske a za uspostavu Hrvatske kao neovisne evropske države.

Jedna vjekovna ideja na rubu sanjarije odjednom se na prečac aktualizirala i zatim gotovo u bunilu namah se razbila o santu političke jave utopivši se u moru vlastite krvi stenjući pod bremenom novih političkih poniženja.

Uza sve to mračna ali ipak privlačna čarolija jednog povijesnog trena koji se zove Rakovička buna traje već više od sto i dvadeset godina i zanimljivo je da očita taktička zabluda nije odbačena do danas kao uporište nacionalne strategije.

Ovo pišem i pritom ne mislim na one koji su trezveno i razložno analizirali zašto Eugen Kvaternik nije uspio i što mu je bilo činiti da uspije.

Ali što više razmišljam o zbivanjima koja su trajala svega tri košmarna dana na kraju kojih se uoči pogibije dr. Eugen Kvaternik proglašava kraljem Eugenom I., te premda su u pojedinostima nedvojbeno zasnovana na krivim pretpostavkama i u potpunom proturječju s njegovim prethodnim višegodišnjim tihim i upornim političkim djelovanjem po Evropi kako bi tadašnji svijet predobio za Hrvatsku stvar, sve to više čini mi se da je pravi smisao Rakovičke bune u njezinu neminovnom neuspjehu.

Mit se rodio iz katastrofe, a u jednostavnoj nuždi da se neke važne činjenice stave na svoje mjesto neovisno o cijeni i žrtvama.

Možda je dr. Eugen Kvaternik svjesno zaigrao gambit; žrtvovavši sebe pokazao je da u Evropi postoji neurotična točka koja zavređuje više političke pažnje i razumijevanja, a koja će sve jasnije biti prepoznatljiva kao *hrvatsko pitanje*.

Možda se nekom čini da se buna zbila na tamnoj strani Mjeseca, ali ako se pogleda na sinoptičkoj karti evropskih političkih zbivanja, trenutak u globalnom smislu i nije bio tako nepovoljan kao što je to gledano iz perspektive onih koji su sve posljedice bune doživjeli na svojim leđima.

Eugen Kvaternik bio je zagovornik pravnih i političkih metoda, njegov legalizam vidljiv je i u odnosu na mlade predstavnike pravaške stranke koji su simpatizirali s Komunom, a dok su njega u tom trenutku još uvijek privlačile provjerene vrijednosti temeljene na odnosu prema obitelji, vlasništvu i državi.

Ipak kada se čaša strpljenja prelila izabrao je politički radikalizam, borbu i pobuna protiv jedne carevine i kraljevine koja, doduše, u tom trenutku u svom mitskom dvojstvu ne funkcionira najbolje, ali je još uvijek svjetska velesila.

Možda baš zato što je u cijelom projektu Kvaternikova javnog života bila dominantna utopistička protega, on je bio i ostao veliki politički favorit hrvatske književnosti.

Ako se prisjetimo što su o njemu zapisali Ksaver Šandor Gjalski (on ga je jedini osobno poznao), Antun Gustav Matoš, Milutin Cihlar Nehajev, August Cesarec i Miroslav Krleža bit će nam jasno da je Kvaternik kao osoba bio jedan od lampaša u mraku hrvatske zbilje, a njegova otvorenost prema svijetu bila je i ostala hrvatska politička nužnost od doba Petra Krešimira pa sve do danas.

Enciklopedijska natuknica o Rakovičkoj buni kazuje da je 8. listopada 1871. g. zagrebački pravnik, svjetski potukač i profesionalni političar dr. Eugen Kvaternik podigao ustanak u Vojno-krajiškom selu Bročancu. Potom su krenuli u Rakovicu pa je ustanak i dobio po tom selu, smještenom na cesti između Karlovca i Plitvičkih jezera, ime.

Ova očajnička gesta jednog političkog sanjara bijaše posljednja karika njegova višegodišnjeg snovanja političkog i državnog osamostaljenja Hrvatske, a možda i očajnički čin s kojim je na neki način želio dokazati da sve što je dotad uradio nije bilo utaman.

Ideju o rješenju hrvatskog pitanja započeo je razvijati još 1859. g. pa se može reći da do Rakovice nije došlo odjednom, premda postoje neke indicije da ni buna nije ishitrena bez ičijeg znanja izvan Hrvatske.

Ne smijemo se zavaravati, Kvaternikova međunarodna politička inicijativa, unatoč njegovih pokušaja na raznim dvorovima i kombinacijama s različitim vladama, a osobito u francuskim i ruskim političkim krugovima, nije bila prihvaćena i teško se oteti dojmu da ni on sam više nije imao energije zanositi se političkim iluzijama. Odlučio se za čin.

Izlazak na otvoreno bojište šačice krajišnika u čiju se vjernost malo tko mogao zakleti, s nekoliko idealista na čelu, protiv snažne cesarskokraljevske armade i to u neposrednoj blizini snažnih pograničnih garnizona, zatim i objektivne okolnosti koje mu nisu dozvoljavale da do kraja objasni svoj čin, jer je postojala ozbiljna opasnost da politički kompromitira stranku kojoj je pripadao i čiji je politički program zapravo sam formulirao, doista nije obećavao mnogo.

Možda zamisao ipak i nije bila tako loša što se odlučio da ustanak započne na spomenutom prostoru, jer je nezadovoljno krajiško pučanstvo sviklo oružju i borbi, možda uz šačicu gospodarskih ustupaka moglo postati značajan čimbenik u destabilizaciji općih političkih prilika, koje su s koje god strane gledali, bile više nego teške.

Dakle, u zavjereničkom krugu malobrojnih istomišljenika od kojih su neki već od ranije surađivali u Kvaternikovim političkim akcijama (Ante Rakijaš) okupili su se 7. listopada u malom selu Bročancu i tamo u hitnji osnovali Privremenu hrvatsku vladu, da slijedećeg dana s nekoliko naoružanih graničara hrvatske i srpske narodnos-

ti, katolika i pravoslavnih s razvijenom hrvatskom zastavom krenu na Rakovicu, malo kordunsko selo.

Sve okolnosti bile su nepovoljne i one svjetske i one u Hrvatskoj, kao i na terenu gdje je ustanak organiziran. Tamošnje stanovništvo nije pokazivalo suviše zanimanja, ni razumijevanja za ono što se počelo filmskom brzinom odvijati. U isti mah turska vojska je zatvorila bosansku granicu, a regularne trupe brzo su organizirano krenule na ustanike. Logično, kraj bijaše brži od početka, a klepsidra povijesnog usuda jednog romantičara, ali i jednog razdoblja hrvatske politike počela se strahovito brzo prazniti.

Jedan višestoljetni povijesni san srušio se u hipu, a u njegovim ruševinama zatrpano je mnogo toga na duže vrijeme, što je evolutivnim putem moglo postati tijekom vremena boljitkom Hrvatske.

Opkoljeni, u očajničkom pokušaju da nešto urade, a zapravo neznajući ni što, a još manje kako, u pokušaju da se probiju iz opkoljenja u koje su zapali - zagrebački pravnik Eugen Kumičić, student prava Zagrebakog sveučilišta Vjekoslav Bach, inače odgovorni urednik pravaškog glasila "Hervatska", te Ante Rakijaš izgubili su život. Jedan od kolovođa prebjegao je u Bosnu da bi potom prešao u Srbiju. Prijeki vojni sud osudio je desetoricu ustanika na smrt ne koristeći do kraja sve prerogative koje je imao na raspolaganju a sve s očitom nakanom da događaj politički minorizira.

Dne 11. X. 1871. g. buna je bila ugušena.

Od svega toga ostao je samo spomenik krajputaš u Rakovici (a danas možda ni to), vrijedni politički i gospodarski spisi dr. Eugena Kvaternika, dokaz o rebelskom karakteru hrvatske inteligencije, neuspjao pokušaj sklapanja saveza s politički prevrtljivim Krajišnicima i jedna vrlo važna i produktivna mitologema, ne samo hrvatske politike i povijesti nego posebice hrvatske književnosti.

Kada kažemo mitologema onda mislimo na one događaje i karakter onih zbivanja koji u sebi istodobno sažimlju činjenice svakodnevnog života, prava, te intuitivna znanja predočena kroz primjere čiji se sadržaji i strukture ponavljaju.

Slučaj i primjer koji smo odabrali jedna je od onih objektivizacija na kojima se može pratiti odnos istinitog i lažnog, stvarnog i mogućeg, odnos povijesne objektivnosti i ideološke projekcije koje, a to imajmo na umu, kada je riječ o hrvatskoj povijesti i hrvatskoj književnosti, nisu zanemarive veličine.

U knjizi *Teorija istorije* Agnes Heller raspravljajući o historiografiji kao o episteme, tj. kao o pravom znanju, u namjeri kako se to *pravo znanje očituje* pozvala se na primjer iz romana Julesa Vernea *Djeca kapetana Granta*.

Razaznaje se već na prvi pogled da autorica nije odabrala djelo koje bi bilo u bliskoj srodnosti s neakvim konkretnim i provjerljivim zbivanjima, naprotiv, odlučila se osloniti na fikcionalno djelo lijepe književnosti, odnosno roman koji ničim ne krije svoj pustolovni značaj.

Pretpostavljam da je to uradila samo zato jer je shvatila da je u takvim stvarima uvijek primjerenost važnija od istinitosti, odnosno da su vrijednosti uvijek sastavnice različitih komponenti.

U boci nađenoj u utrobi neke strvine nađena su tri jedva čitljiva papira. Poslije pomnog proučavanja dokumenata putnici s broda uspjeli su rekonstruirati poruke

koje su bile toliko kontradiktorne da se moglo s razlogom govoriti o odsustvu bilo kakva smisla, a ipak svaki je dokument sadržavao nekakvu poruku koja je na svoj različiti način govorila o nekom brodolomu u kome je stradao kapetan Grant, zapovjednik broda *Britannia*.

Odmah se kreće u potragu za nestalim kapetanom. Svaka od tri grupe slijedi jednu od odgonetnutih poruka. Rezultata nema premda djeca nestalog kapetana pokušavaju svim silama saznati barem nešto o sudbini njihova oca.

Teoretski gledano, svaka je poruka donosila takve podatke koji su morali biti u nekakvu skladu s mogućim pravim stanjem, odnosno teorijom rekonstruiranom na temelju oskudnih i kontradiktornih podataka.

Srećom, kapetan je otkriven ali ne tamo gdje se pretpostavljalo da se nalazi. Međutim, kada je on objasnio sadržaj poruka nađenih u boci, ničeg u njima nije bilo nelogičnog, sve je kazivalo da ga se moralo tražiti upravo tamo gdje je i nađen.

Sadržaj poruke uopće nije bio tajanstven ali bijaše čitan na neodgovarajući način.

Ovaj primjer je Agnes Heller navela kako bi pokazala da u svijetu, pa prema tome i u povijesti ima toliko podataka koji nešto kazuju i događaja koji imaju neki svoj unutarnji smisao koji valja što prije otkriti kako bi se na temelju tog znanja upotpunio puzzle cjelokupne stvarne situacije.

Nažalost, u povijesti kao i u životu, vrlo rijetko nailazimo na očevice ili sudionike koji bi naposljetku mogli dešifrirati smisao svih zbivanja i otkriti što je to u njima ugrađeno.

Priča o djeci kapetana Granta opisuje sve što je, u stvari što je historiografija i filozofija povijesti, premda s jednom razlikom, nikada nećemo naći kapetana Granta živog. Nitko nam ne može reći što se stvarno zbilo i kako. Nema sretnog završetka, jer nema završetka sve dok Duncan (simbol sadašnjosti) plovi prema oceanu prošlosti. (cit. prilagođen prema Agnes Heller *Teorija istorije*, Rad, Beograd 1984, str. 120)

Ne okolišajmo, i u slučaju Rakovičke bune zanima nas sama bit ustanka, odnosno jedna od onih poruka koje se mogu naći na uzburkanom moru nacionalne povijesti, na deponiju ocvalih ili kljajalištu novih političkih ideja, a koje, mi hipotetična djeca kapetana Granta, pokušavamo odgonetnuti.

No prije no što se upustimo u opasno bordižanje valovima neizvjesnosti i činjenica koje se predočuju kao zablude, koje nisu ništa drugo no, danas teško shvatljiva istina, dobro se opskrbiti sa što više podataka s kakvim nas čudima i čudovištima more nacionalne povijesti može iznenaditi.

Usprkos razlici između istinitog i neistinitog, objektivnog i neobjektivnog (ukoliko je u pitanju namjera) usprkos spontanom teoretiziranju, svakodnevno znanje ne prerasta razinu razumijevanja koje se u klasičnim razdobljima zvao mnijenje, zbog neposrednog - nerefektiranog - poistovjećivanja teorije i prakse, u kome praksa može biti paradigma tička ili čisto politička.

U pogledu sadržaja znanja, razlika između te dvije razine još je očiglednija. Svakodnevno znanje nije nikada koherentno i uglavnom obuhvaća zaključke i objektizacije epistheme bez njene argumentacije, odabirući dijelove prikladne za praktičnu i pragmatičnu uporabu. Međutim, usprkos parcijalnoj naravi recepcije treba pretpostaviti da je svakodnevna povijesna svijest temelj i historiografije i filozofije (povijesti). Preciznije rečeno, problemi koji se formuliraju na razini epistheme problemi su životne svakodnevnice i

svijesti. Mogli bismo ih opisati i kao oblike imputirane svijesti u Goldmanovu smislu: oni čine implicitno eksplicitnim, nejasno jasnim, zatvoreno otvorenim, nekoherentno koherentnim. Ne postoji uzročno-posljedična veza između svijesti i historičnosti i njezina dva oblika epistheme. Ta dva oblika pripadaju svijesti o povijesnosti kao njezini ekstremni izrazi. Ipak oblici epistheme mogu uticati na svakodnevnu svijest na vrlo poseban način, i to se sve više događa u moderno doba: oni su jezik koji svakodnevno samorazumijevanje brzo apsorbira. Ljudi koji nikada nisu čitali Condorceta, Hegela, Marx, Nietzschea, Rankea, Toynbeea ili Blocha govore njihovim jezikom. Čak i najučeniji povijesni spisi mogu da se govore posredstvom beletristike i masovnih medija. (Ibid. Str. 121-122.)

O Rakovičkoj buni može se govoriti kao o događaju koji na razne načine govori o konkretnim društvenim ciljevima, psihološkim okolnostima i inim činjenicama s kojima se može vrlo djelatno pokazati na koji je to i kakav način povijest učiteljica života, međutim, nas u ovom času zanima karakter pravog znanja u svakoj od mogućih interpretacija, dakle onog epistheme koji nije samo puka poučna lekcija namijenjena trenutku, odnosno sadašnjosti, nego i uvjerljivi dokaz da postoje neke strukture i okolnosti koji kao vododerine odvođe vodu u točno naznačeno korito nekog vodotoka, odnosno na mlin nekih ciljeva.

Međutim, dok se historiografija uvijek bavi razlozima i načinima proučavanja povijesti, kada je u pitanju književnost, prošlost je pretežito determinirana sadašnjom isto kao što je ta naša sadašnjost određena smislovima ugrađenim u njihovu prošlost.

Zanimanje hrvatskih književnika za Rakovičku bunu očito se temeljilo na unutarnjem potencijalu mogućih značenja i njihovih tumačenja.

S jedne strane stoje instinkti, gotovo biološki refleksi mogućih identifikacija, zatim neosporne činjenice, ali i one hipotetične činjenice koje su po svojoj potenciji moguće jer su logične, te psihološki motivi. Posebna je vrijednost ove mitologeme da sve to sadržano u prošlosti može biti opet otkriveno u sadašnjosti.

Ne mogu biti posve siguran da su iste činjenice ili identična razina njihovih slojeva privlačila Milutina Cihlara Nehajeva, Augusta Cesarca ili pak Dubravka Horvatića. U djelima spomenutih hrvatskih književnika koje su zbivanja u Rakovici, ali i sam slučaj Eugena Kvaternika, neodoljivo privlačili gledajući u svemu što je s njima povezano epistheme, nisu uvijek gledali, pa i tome shodno isto vidjeli, premda su uvijek o istom primjeru tumačenja hrvatske zbilje pisali.

Svaki je od njih bio suočen s činjenicama jedne karakteristične povijesne i egzistencijalne situacije koje su uvjetovale oblik sudbine, a sudbina je pak dokazivala neodrživost individualnog revolta protiv sila koje u sebi sadrže epohalne razloge i obasižu prostor duhovnog obzorja autora koji se s problemom bavio.

Očajnički Kvaternikov čin ima svoju političku pretpovijest, ali i energiju koja i danas zrači. U toj mitologemi suočen je pojedinac s konkretnim društvom, ali i s nevidljivim silama svjetskih interesa.

Taj će sloj u drami *Sin domovine* zaokupiti Augusta Cesarca koji je iz svih dostupnih činjenica izvukao jedan, od zbilje i ne toliko dalek zaključak. Bez obzira na polazišta, neovisno o osobnoj idejnoj orijentaciji želja da se u misli Hrvatska vodi jednom cilju

- državnoj samostalnosti, a njeno ostvarenje moguće je jedino komunarskim, odnosno revolucionarnim metodama.

Milutin Cihlar Nehajev pokušava pak napisati biografiju osobe koja vjeruje da je predestinirana za velike poteze i velika djela, Njega privlači ono što bi se moglo nazvati mistikom poslanja, a Dubravka Horvatića ideja da je skladnost veze Eugena Kvaternika i njegove supruge Ružice bila jedan od uvjeta one energije koja ga je poticala da Europi, tj. tadašnjem Svijetu uzaludno ali i nepokolebivo priča priču o nekoj zemlji koja zapravo do tada kao politički entitet uopće nije ni postojala.

Krećući se od istih podataka oni ih koriste na različite načine i na kraju se kao sjena velikog duha, kao povijesni epistem pojavljuje Kvaternik, čovjek koji politiku pretvara u svoj životni izbor, u mistično nadahnuće, a kojih, to je znano onima koji su čitali ulomke njegova dnevnika, bijaše suviše da se skeptici s razlogom ne bi zapitali i o njegovoj uravnoteženosti.

Ali sve te različitosti tvore jedinstvo bića osobe koja posjeduje revolucionarnu energiju, premda se ne bi moglo reći da je bio sklon Komuni prema kojoj mladi pravaši svoje simpatije nisu ni pokušali kriti.

U mnogim primjerima koji su karakteristični za česta proturječja hrvatske politike i povijesti, hrvatska književnost prepoznala je mnogo toga ne čemu će pokušati graditi svoj identitet. Stoga postoje neki događaji i njihovi protagonisti koje će prihvatiti kao maskote svog odnosa prema društvenoj i povijesnoj zbilji.

To su ponekad ideje kojima ne znamo roditelje ili djela čije izvršitelje ne možemo raspoznati, ali ih kao obvezu svijest o Hrvatskoj bez pogovora prihvaća neovisno iz kojeg su vremena i duha kome pripadaju.

Možda će nam u tim skrivalicama i naknadnim prepoznavanjima pomoći Wilhelm Dilthey svojim razmišljanjima na temu pitanja izgradnje povijesnog svijeta u duhovnim znanostima.

Očito ovakvim slučajevima koji sadrže mnogo supstance koja je i danas produktivna i živa uvijek se posvećuje pažnja, oni su neprestana provokacija jednog stanja duha.

Zna se: između jedne oružane pobune i jednog stvarnog života ispreplela se neobična mreža odnosa u vrlo različitim, a ponekad i jedva shvatljivim okolnostima.

Dilthey na toj crti istraživanja polazi od uvjerenja da je smisao života sadržan u *njegovu oblikovanju, u razvitku; otuda polazeći, značenje životnih trenutaka određuje se na jedan specifični način; on je istodobno i doživljena vrijednost samog trenutka i njegova djelotvorna snaga.* (cit. prema V. Diltaj: *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama, Kultura*, Beograd, 1980. Str. 261.)

U svakom slučaju književnog pristupa temi Kvaternik i Rakovica ishodište je biografsko. Naime, svaki život ima svoj smisao koji se ostvaruje u stanovitom sklopu značenja.

Kratka priča koja je trajala vrtoglavih i košmarnih sedamdesetak sati imala je svoju dugu i relativno poznatu, ali ne i jasnu pretpovijest.

Kvaternik je poduzimao sve da bi uspio, a mnogo toga što je poduzimao moglo je završiti samo neuspjehom. Sve što se zbivalo u tom finalu bilo je patetično grčevito i

u revolucionarnoj groznici u kojoj se pretpovijest stopila i s onim što će slijediti. Rezultat je legenda koja postaje uvjerljivija od dokumenta na koji se oslanja.

Rakovica u tom kontekstu mora biti shvaćena kao jedna od onih legendi koje, ako slučajno ne postoje, narodi koji ih nemaju nužno ih moraju smisliti.

Rakovica se može shvatiti i tumačiti na različite načine, ali čini mi se da je jedan osobito produktivan. To je ona prijelomna točka u kojoj jedna slabo poznata biografije postaje povijest. Dio posla uradio je sam Eugen Kvaternik, drugog se laća anonimna masa koja svoj anonimitet potiskuje prihvaćanjem sudbina koje su ujedno i junačke i tragične. Može se reći da se legende grade na uzaludnom junaštvu, na odlukama koje će najskuplje stajati onog koji ih je pokušavao ostvariti.

Zamolimo Dilthey da nam pomogne *Svaki život ima svoj smisao. On se nalazi u sklopu značenja u kome svaka sadašnjost, koje se možemo sjetiti, ima vlastitu vrijednost, a istodobno u sklopu sjećanja povezana je s neakvim smislom cjeline.*¹

Rakovica je koban događaj za jednog pojedinca, ali i primjer kako se cjelovitost povijesti ostvaruje jednako stvarnom akcijom ali i nekim transcendentim uvjerenjima.

U takvom kontekstu trodnevni kaos koji završava suludom odlukom da se njen kolovođa proglasi kraljem Eugenom I. dobiva još više unutarnje potencijalne energije, ali vrijeme u kome se sve to zbilo bilo je tako mračno, da se ni danas nitko ne usuđuje u toj makabreski razaznati i elemente farse, da sadržaj bune nije možda samo bitka za HRVATSKU koja se u svim tim patnjama i zanosima emigrantskog života i obijanja vrata evropskih političara nije pretvorila u pojam čije je stvarno obličje teško prepoznati i odrediti, nego i naknadni pokušaj da se zaokruži jedna patetična autobiografija, jer Kvaternik je svoj život planirao.

Energija i optimizam s kojim se upustio u traženje političkih rješenja u tom finalu pretvaraju se u očaj i nemoć, a za Hrvatsku koja bi doista željela biti Hrvatskom, postaje trajna frustracija.

Očajnički napor da se skupi oružje, privole nepovjerljivi graničari na bunu nisu samo povijesni podaci nego i povijesne metafore osobne i kolektivne frustracije, s mogućim dodatkom sumnje u njihovu djelotvornost.

Legende su zaokupljene tragičnim događajima i nesretnim junacima. Tako je i s Rakovicom - događajem iz buntovničke prošlosti (ali ne iz neprovjerenog doba mitova) jednog na sve moguće načine frustriranog naroda i poticajni dokaz da se sudbini može suprotstaviti djelovanjem stvarnih junaka, sanjara i ludaka.

Potom, ako je tragična cijena bila dovoljno visoka, ima nade da sve ostvareno, kao i ono što bijaše samo naumljeno, poprimi i transcendentnu vrijednost.

To su materijalizirane povijesne poruke, a ovo je u hrvatskoj povijesti prvi slučaj kad se tijekom jednog nesretno podignutog i potom nespretno vodenog ustanka, može iz sata u sat pratiti. Mogu se pratiti zbivanja, ponašanje junaka, reakcije neprijatelja itd.

Vide se uzroci, reakcije i posljedice kao da su nam na dlanu, polje mistifikacije svedeno je na svega nekoliko nepoznanica (jedna je od njih da je sudionik Čuić svojim bijegom u Bosnu, te kasnijim nestankom u Srbiji jer je možda bio agent provokator).

1 Ibid. Str. 261

Iz brojnih spisa Eugena Kvaternika, njegovih dnevnika i ostale dostupne i nimalo dvosmislene građe vide se neriješeni politički, gospodarski i psihološki problemi jednog naroda ostavljenog na margini svjetske povijesti, a potom i proces kristalizacije svih tih pojedinosti u kritičnu masu legende i mita.

Nije slijedila očekivana reakcija, ali se pokazalo da radikalizam u nacionalnoj politici nije sredstvo kojeg se ne bi smjelo latiti u želji ostvarenja nekih ciljeva, naprotiv, uzroci neuspjeha otkrili su da se potencijalna energija ideja može koristiti kao stvarna snaga koja postaje političkom zbiljom oružanom borbom.

I očajnički napor da se izade iz vojnog zaokruženja može se shvatiti i kao činjenica ali i kao politička i povijesna metafora koja nije izgubila svoju moć sve do današnjih dana. Zna se da su se te, do očaja radikalne odluke koje su vodile u mrak i bezumlje terorizma, izjalovile ali nigdje nije predočen dokaz da se i tim putem ne može narodu vratiti ono što mu je zakonom i pravdom bivalo uskraćeno.

Kao što će se svako tko pročita samo neke spise dr. Eugena Kvaternika uvjeriti, riječ je o duboko religioznom čovjeku i vjerniku. Ali negativna iskustva koja je stekao djelujući kao politički konspirator i agitator za hrvatsku stvar, a protiv njenih brojnih (premda različitim motivima inspiriranih) protivnika pretvorila su ga u camusovskog junaka, u pobunjenog čovjeka, a njegovo djelovanje se obistinilo u mitu o Sizifu.

Opet, uz sve dosada spomenute komponente rakovičkog ustanka, moglo bi se govoriti i o odnosu individualne slobode i terora – političkog, ideološkog i vojnog koji pojavom anarhizma u Europi postaje pratećom konstantom mnogih radikalnih zamisli i njima pokretanih političkih inicijativa.

Odnos individualne sudbine dr. Eugena Kvaternika i ideja koje je zagovarao konkretizirao se konačno u jednom *acte gratuit*, (ostaje otvoreno pitanje da li doista bezrazložnom?), tako da ga ne moramo pratiti samo unutar nekakve ideologijsko političke križaljke, te isključivo na razini logičnih uzroka i logičnih posljedica. Naime, u čin se uplela nekontrolirana energija iracionalnog i tu se povijest opet dotakla s mitom, mogli bismo reći, pred našim očima.

Možda bi se danas u vezi ove mitologeme moralo, gledajući je kroz kontradikcije jednog lika, a potom gledajući privatni život osobe, ponajprije raspravljati o vrijednostima, svrsi djelovanja, te smislu i značenju ostvarenog jednako kao i onog neostvarenog.

U našem slučaju jedan konkretan život i jedno stvarno djelo koje ga iskazuje i opravdava, valja promatrati barem iz dva motrišta. Jedno ukazuje na povijesnu svijest o društvenim i političkim okolnostima koje određuju stvaran život nekog naroda u određenom razdoblju, a drugi upućuju na istraživanje gotovo mističkog osjećanja poslanstva i predestinacije.

Stoga Kvaternikovu odluku moramo pratiti i kao nedjeljivi dio njegove autobiografije, a ne kao kraj nekog nesvjesnog, infuzornog života, već kao svjesno odabrani slijed kreiranih ideja o vrijednostima, ciljevima i zadacima.

U tom vrijednosnom sustavu osjećaj nacionalne pripadnosti ima težinu egzistencijalnog osvjeđenja i značajku gotovo biološke obveze. Naime, povijest koju je Kvaternik svim silama pokušao usmjeriti u smjeru koji bi najviše odgovarao probitku ugroženog naroda i buduće države toga hrvatskog naroda, moramo čitati kao djelomice pisanu, a djelomice samo življenu autobiografiju. Kažem autobiografiju,

jer Kvaternik je živio život kojeg si je okrutno i gotovo flagelantski sam zadao prihvativši dobrovoljno nositi križ hrvatske zbilje.

Zvuči nespretno i neprecizno, jer mi smo ti koji bismo objašnjavajući Kvaternikov život i djelovanje trebali napisati njegovu biografiju, ali intencionalnost koju je živeći Kvaternik prakticirao djelujući unutar spleta jasno određenih želja i potreba kolektiviteta, dovodi nas do iskušenja da povjerujemo da je on svoj život živio onako kako je mislio da život mora živjeti osoba koja je kao usud odabrala nacionalnu politiku.

I to je jedna od tragičnih komponenti Kvaternikove osobe ali i veliki izazov da u njemu ne prepoznamo samo povijesnu ličnost nego i nezaobilazni lik hrvatske književnosti.

To je življenje za ideju u čiju životnost ne treba posumnjati jedino onda kada vodi akciji iz koje se rada, gotovo na mistički način *djelo*.

Danas, ime i djelo dr. Eugena Kvaternika prepoznajemo gotovo isključivo na fonu spomenuta ustanka. Povjesničari pak znaju kakvu je on imao stvarnu ulogu u oblikovanju pravaške ideologije i svega onog što se šezdesetih i sedamdesetih godina moglo staviti pod egidu pravaštva.

Mnogo je manji broj književno-povijesnih poslenika koji znadu u kojoj je mjeri Kvaternik kao mit postao supstancijalni dio povijesne imaginacije *hrvatstva* u kojoj je veliki stvarni prostor već tradicionalno, od sukoba Ljudevita Posavskog i Borne, preko prokletstva Petra Krešimira, *Molitve suprotivu Turkom*, *Zapisa popa Martinca*, seljačke bune, urote zrinsko-frankopanske, Rakovičke bune, Marseljskog atentata, pa sve do kobi Bleiburga, poprimao metafizičke sadržaje.

Ovu pretpostavku, između ostalog potvrđuje i slučaj, mogli bismo reći na kvaternikovski način tragičnog Augusta Cesarca, kada on u trenutku kada *narodna fronta* predstavlja slabo ali ipak najdjelotvornije suprostavljanje evropskoj duhovnoj lijenosti i političkoj ravnodušnosti pred nadirućim totalitarizmom, odlučuje pisati *Sina domovine*, dramu o Eugenu Kvaterniku.

U Hrvatskoj je sloboda bila toliko nezamisliva i neostvariva pa se najjednostavnije, a možda i jedino mogla predočiti kroz sveti čin žrtvovanja za koji je vrijedno sve, pa i sama sebe žrtvovati.

U kojoj je mjeri za hrvatsku književnost slučaj Kvaternik bio zanimljiv, gotovo magično privlačan, potvrđuje i nezavršena ali uza sve to izvrsna studija *Rakovica* Milutina Cihlara Nehajeva, a listajući ne toliko šturu, koliko nepoznatu nacionalnu nam povjesnicu, sa zaprepaštenjem ćemo vidjeti da je sve ono radikalno što je kušalo utjecati na političku javu usnule i ponižene Hrvatske, s divljenjem gledalo na djelo i rad zagrebačkog odvjetnika.

U *Počecima moderne Hrvatske* Mirjana Gros piše o reorganizaciji i uvođenju modernog sudstva. Karakter promjena koje su uslijedile pedesetih godina i kasnije bio je takav da je obvezivao odvjetnike na poznavanje modernog prava i sudstva. Tada dolazi do revizije prava na odjetništvo.

Premda je intencija vlasti bila navodno u vezi poboljšanja stručne kvalitete, mjere koje su se poduzimale bile su takve da su pogadale one koji su trebali biti kažnjeni zbog nekih svojih postupaka, pozicija i uvjerenja koje su branili. Bili su propisani neki ispiti koje nije uspio položiti najveći broj djelatnih odvjetnika. *Među, njima bio je i*

Eugen Kvaternik. Potkraj 1857. oduzeta mu je advokatura carskim zakonom. Ostao je bez sredstava za život. Može se pretpostaviti da je to bio povod njegova odlaska u Rusiju i njegove diplomatske djelatnosti protiv Habsburške carevine. Odobrenja za advokaturu nisu ovisila samo o stručnom znanju kandidata. Svačija se biografija temeljito rešetala. Na udaru su posebno bili nosioci liberalnih ideja god. 1848/9. Nije dakle slučaj da je broj odvjetnika do kraja apsolutizma spao na svega 125 osoba.²

Tragajući po inozemstvu za prirodnim ili pak samo privremenim saveznicima Hrvatske Kvaternik se očito nije u taj posao upustio iz uvrijeđenosti, pa se zato umjesto fiškalskog posla uputio na križni put Rusijom, Italijom, Francuskom.

Te su države bile prirodni neprijatelji Austrougarske monarhije i on je više polagao nadu u njihovo neprijateljstvo i mržnju nego što je mogao računati na njihovu istinsku ljubav prema Hrvatima i Hrvatskoj. Danas, možda više nego ikada znamo da to nisu bili suviše jaki aduti za velike nade i pouzdanu političku kombinatoriku.

Otuda toliko razočaranja, deziluzija koje su Kvaternika u trenucima bespomoćnosti vodile u mistička raspoloženja i autističko uvjerenje da je on *odabranik* čije će ideje i djelatnost spasiti Hrvatsku i omogućiti joj okvire moderne pravne i gospodarski uspješne države, te je takvu uvesti u društvo razvijenih europskih naroda.

Kao što je i za ostale pravaše povijest bila više nego puka učiteljica života, Kvaternik je također slijepo vjerovao u povijest, jer je u njoj neprestance otkrivao potvrde svojih uvjerenja.

Jasno, bile su to pretpostavke na kojima nije bilo moguće krenuti prema modernom europskom društvu. Kvaternik je znao da između vizije modernog svijeta i konkretne slike Hrvatske nije jednostavno povući paralelu, ali on od svojih nakana ne odustaje. San mora na kraju zamijeniti java.

Umjesto ideja koje je iznio u mnogim svojim tekstovima, pa tako i u *Hrvatskom glavničaru* zbilja se mora Rakovice. I opet se košmar na kraju uselio u povijesnu zbilju.

Možda baš zbog svih tih suprotnosti i kontradikcija života i htijenja dr. Eugena Kvaternika imala su, a imaju još i danas *značaj primjera*.

To je vrlo inteligentno shvatio August Cesarec hrvatski pisac i lijevo orijentirani intelektualac koji je i sam živo osjetio da se ideali mogu ostvariti samo ukoliko im predano služimo. Odabrali su postulat: žrtvujemo osobni komfor i realistično procijenimo gdje se mogu tražiti ne toliko iskreni, koliko korisni saveznici. U tim procjenama niti Cesarec nije imao sreću. Kominternu i Sovjetski Savez nisu imali identične interese i motive kao Hrvatska, ali u iskrenost pobuda Augusta Cesarca ne sumnjam.

Mitologema Rakovice i lik njezina vode u tom su pogledu i za autora *Sina domovine* predstavljali produktivnu povijesnu epistemu, tj. kolektivno iskustvo koje se mora ugraditi u doživljaj i osjećanje hrvatske zbilje.

Kada je August Cesarec uoči II. svjetskog rata osjetio živu stvaralačku potvrdu da se ideologija i praksa hrvatskog pravaštva nikako ne smije odbaciti i skinuti je sa scene hrvatske političke povijesti moralo se, a nije, zaključiti da je to tekovina hrvatske politike u cijelosti a ne nekih grupa ili pak stranaka.

² Mirjana Gros: *Počeci moderne Hrvatske*. Zagreb 1985. Str. 108.

Cesarčeva je procjena i u pojedinostima kao i u totalu bila vrlo lucidna. Otkrivajući slučaj i primjer dr. Eugena Kvaternika i njegove Rakovice, August Cesarec pokušao je pokazati da je na planu borbe za nacionalno prepoznatljivi identitet, hrvatska zbilja uvijek uspijevala spojiti i pomiriti krajnosti. Pojasnit ću: ideja i osoba.

To u mnogim pojedinostima vrlo uvjerljivo demonstrira i Milutin Cihlar Nehajev kad u svojoj sjajnoj Rakovici daje portret osobe.

Eugen Kvaternik sin je građanske obitelji, odgojen po starom običaju i redu. Na javni život ne pripravlja se predenjem misli u svom kutu, nego izvadcima iz knjiga o govorničkim uspjesima, pa učenjem jezika, kojih je znao dobro četiri u govoru i pismu, a još četiri poprilično.

I Kvaternik i Starčević bijahu teolozi i jedan i drugi postadoše pravnicima. Kvaternik je izučio pravo, ali nije nikad imao znatnijeg advokatskog posla. Odlazeći prvi put iz Hrvatske, prodao je kancelariju za 500 for.. A prihod svih parnica što ih je vodio, kad mu je vraćeno odvjetništvo, nije bio ni toliki.

Starčević nije bio jurista po zvanju. On je doktor filozofije; ali njegov duh, strog u logičkom razlučivanju, učinio ga je piscem znamenitih predstavaka, i što je još značajnije, glavnim pomoćnikom u kancelariji jednoga od prvih tadanjih zagrebačkih odvjetnika dra Šrama.³

Cihlar Nehajev se upustio u slikanje paralelnog portreta vjerojatno i zato jer već savremenici Starčevića nazivaju *ocem domovine*, a Kvaternika *sinom domovine*. Portretirajući ih po sjećanju i na temelju njihovih djela i rada Nehajev piše: *Iz mladih dana Kvaternikovih sačuvana je drama Miroslav, koja je po stilu posve nezreli pokušaj; Starčević već zarana ima vještinu stihotvorca, i u svim svojim literarnim radovima ne sudi sentimentalno, pogotovo bez one mlohave svjetske boli, od koje boluje Miroslav.*

Ljubezan u općenju, ali nemaran u svojoj vanjštini, Starčević je ostao svega života pustinjač; žena nema uloge u njegovu životu. Kvaternik voli prisjev građanskog sjaja, i u svečanim zgodama rado oblači hrvatsku magnatsku halju s agrafama i resama. Sjaj stare historije bit će da je Kvaternika privukao pravašima, daleko više negoli hladni stoicizam Starčevićevih maksima. Dok se je Kvaternik osjećao mučnikom života, Starčević je također imao očajnih dana, kad je zdvajao i nad svojim radom i nad neshvaćanjem naroda, ali taj očaj bijaše očaj prezira. U otadžbeničkom radu nadati se, dolikuje luđaku, zdvajati dolikuje prevarenom luđaku. Uspjeh ne stoji ni do mene ni do nas, ni od našeg naroda sama, i zato ja niti mu se nadam. Bez obzira na uspjeh, ja ću u koliko budem mogao ispuniti svoje držanstvo.

Ovu izreku Starčevićeva naputka ne bi nikad napisao Kvaternik. Kvaternik je u političkom radu na prvo mjesto stavljao optimističku vjeru u uspjeh. Pobjeda je za nj sigurna, i onda kada on sam lično trpi, kao i njegova stvar.⁴

Ima u ovoj životnoj i rakovičkoj priči i mnogo osobnog, karakterološkog, gotovo bismo mogli reći somatskog, ali ona je više od toga, ona je povijesni epistem tj. predočeno kolektivno znanje koje je u živom odnosu sa zbiljom. Primjer je bio poučan i primjenjiv na povijesni trenutak četrdesetih godina.

³ Milutin Cihlar Nehajev: *Zeleno more, Kvaternik i Starčević*, BELKA. Zagreb 1941. Str. 85/6.

⁴ Ibid. Str. 86-87

To je bila ona trasa na koju nas vodi misao Agnes Heller: *Kao što je već rečeno, na sve tragove prošlosti može se gledati kao na moguće poruke ako u današnjoj povijesnoj svijesti postoji spremnost za poruku i radoznalost prema nečemu.*

Cesarec je iskoristio da *znanje* o jednom stvarnom događaju preobrazi u povijesni aksiom isto kao što je uvidio da je među pravašima bilo takvih koje je njihov radikalizam vodio prema idejama I. internacionale.

S druge je pak strane osjetio da je priča privlačno romantična, bizarna i određena tragičnim krajnostima koje su bile dovoljno krvave da mogu doista podnijeti stvarni i projicirani teret važnih nacionalnih obveza, te socijalnih i političkih ideja.

Cesarčeva je drama, uostalom kao i priča *Buntovnikova žena* Dubravka Horvatića temeljena na činjenicama koje su poprimile ideologijsku intencionalnost; prva se oslanja na javno, kolektivno i društveno, druga na privatno i komorno ali uvijek u sklopu jedne episteme.

Rakovica se uza sve svoje povijesne posebnosti može svrstati među ona zbivanja koja nazivaju *planiranom revolucijom*. Ideja o pravdi potakla je bunt, odnosno ustanak, a on je povukao sve pravne konzekvence države koja je uvijek bila dovoljno snažna da brani svoje interese, odnosno kontrolira svaku drukčiju viziju pravde i slobode.

Doduše, do današnjih dana ostalo je posve nejasno zašto je buna započela baš u trenutku kad se nazrela kao realna mogućnost federalizacija Austrije. Možda je to bila svjesna provokacija na koju je nasjeo dr. Eugen Kvaternik, te su protivnici bilo kakvih reformi i bilo čega što bi počivalo na političkoj pameti, a ne na volji za moć, dobili snažni adut da se ništa ne mijenja. Zbivanja u Rakovici otklonile su svaku moguću nejasnoću o svemu tome.

Vratimo se načas Agnes Heller. Autorica *Teorije historije* nazrela je i u svojim spisima iskazala nešto što za ovaj slučaj valja imati na pameti: *Možemo znati samo ako ne možemo znati.*⁵ Iskustvo valja steći, ono se stiče samo uz odricanje i vjerovanje u poslanje.

To skriveno vrednovanje koje je sadržano u pojmu znanje nije u proturječju otvorenom vrednovanju (ono je dragocjeno) našeg doba. To nije uvijek tako. U različitim prošlim dobima uvijek je bilo stvari koje smrtnik ne treba znati. Znanje neizvjesnih stvari smatrano je demonskim, vražjim, oblikom moralnog prijestupa. Demonske i vražje stvari su odbojne, no u isti mah i privlačne. Ta se proturječnost može objasniti drugom proturječnošću između dva vrednovanja: samo znanje je vrijednost usprkos negativnog vrednovanja ovog ili onog (zabranjenog) znanja...⁶

To skriveno znanje dio je one energije koja jedan povijesni događaj čini privlačnim i produktivnim i onda kada je ušao u prostor daleke i navodno razriješene povijesne problematike. Agnes Heller upozorava da sadržaj koji odabire određeni povjesnik ulazi u sustav onih njegovih vrijednosti kojima daje prednost ili ih posve isključuje iz svog vrijednosnog sustava.

5 Ibid. Str. 151.

6 Ibid. Str. 151.

Možda je mistik, romantičar, sanjar i politički naivac u času pripremanja bune koja nije imala nikakvih stvarnih izgleda, zanimljiviji nego dok je putovao Europama kako bi ih upoznao s hrvatskim pitanjem.

Iz tog aspekta komorne priče u kojoj se prelama povijesna drama razdoblja, Kvaternikov asketizam i sve prepoznatljivija fanatičnost može se tumačiti različito od onog čitanja koje se temelji na spoznaji da prije no što će krenuti na svoj posljednji put iz Zagreba čita *Bibliju*, i kako tvrde znalci⁷ odabire dva mota za svoj posljednji politički članak *Rieč u sgodno vrijeme*. Jedan je iz Evandjelja po Matiji, a drugi iz Ivanove Apokalipse. Kvaternik se obraća providnosti možda i zato što tražeći puteve nalazi samo stranputice, a želio bi odabrati ono što će mu pomoći na bespuću povijesne zbiljnosti.

Sve više vjerujem da Rakovička buna i nije dignuta da uspije, ona je trebala pokazati da su sazrele neke idejne energije koje se više neće miriti s postojećim stanjem u hrvatskom javnom i političkom životu.

Rakovička buna nije postupni proces, ona aktualizira sve prethodne Kvaternikove neuspjehe, a to znači uporno i uzaludno nastojanje Eugena Kvaternika da pokaže svijetu da se tu negdje u preponama Europe nalazi politički locus minores i da tu u šarolikom okružju ruba Balkana i modernog povijesnog svijeta, obitava hrvatski narod koji ima svoj jezik, svoju kulturu, svoj zemljopisni prostor ali kome sve te činjenice gotovo nitko nije voljan priznati, i da to priznanje de iure ne postoji.

Eugen Kvaternik pojavljuje se na političkom obzorju kad je poslije Bečkog kongresa bila skrojena karta nove Europe. A buna će se zbiti kad je već frcnula iskra Pariške komune i izazvala požar koji je doduše trajao svega dva mjeseca ali čije su posljedice bile takve da je izazvala požar, a zbila se na samom rubu jednog svijeta odakle će svega sedam godina kasnije, jedna od europskih velesila krenuti u pohod koji će se zvati prvo: *Okupacija*, a potom *aneksija* Bosne i Hercegovine.

⁷ Josip Horvat: *Politička povijest Hrvatske*, I. Zagreb 1936. Str. 273.

Vlatko Obad

MATKOVIĆEV *GENERAL I NJEGOV LAKRDIJAŠ* U KONTEKSTU EUROPSKE DRAME

Povodom prošlogodišnje premijere Strozziyevog *Zrinskog* u Varaždinu zapitao se Ante Armanini:

*Kako govoriti o ranama jednoga naroda, a da to ne bude patetično? Kako govoriti o smrti ljudi kao što je Zrinski, a da to nije tek retorički kič? Kako scenski prikazati hrvatsku dramu naroda pred očima tog istog naroda, a da se tom istom narodu ne laska ili jeftino pada u patetiku, laž i samoobranu?*¹

U vrijeme današnje, na pragu 21. stoljeća, dilema je to koja se nameće pri svakom uprizorenju povijesne drame s nacionalnim insignijama. Među suvremenim dramatičarima takvom se iskušenju najsvjesnije izložio Marijan Matković pišući 1969. svoju dramu *General i njegov lakrdijaš*. Kao vrstan poznavalac modernih trendova u europskoj dramatici Matković je znao da je vrijeme herojsko-patetične tragedije nepovratno prošlo. Već između dva rata Brecht se distancirao od silovitih tragičarskih emotivnih naboja i receptivne identifikacije, te razvio postupke za distanciraniji, tj. intelektualno-kritički pristup dramskome činu. U *Problemima kazališta Dürrenmatt* je 1955. godine napisao i službeni nekrolog tragediji, s akribijom kazališnog praktičara i teoretičara. Napokon 1961. podiže joj Amerikanac Georg Steiner svojom knjigom *Smrt tragedije* i doličan nadgrobni spomenik. Zato Matković nije mogao odoljeti da već u prologu drame ne potencira svoj ironijski odmak od ove tradicijom ovjenčane dramske forme, ili posve konkretno, od Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinjski*.

Ako Matković danas više ne može dramski reproducirati nacionalno-romantičarski entuzijizam Šenoinog doba, preostaje mu da historiju koristi kao građu za vlastitu stvaralačku varijaciju na povijesnu temu. Glumački virtuoz Miho nas uvjerava da to

1 Ante Armanini: *Tito Strozzi ili drama naroda u uroti Zrinski-Frankopan*. Kazališna afiša HNK-Varaždin, listopad 1991.

neće biti ni tragedija, ni komedija, a *opet i jedno i drugo, jer oboje se splelo i zaplelo* oko života glavnih protagonista. Bit će to dakle tragikomedija, sintetična dramska forma koja na paradoksalan način objedinjuje suze i smijeh. No tragikomedija nije samo određenje forme, ili književna konvencija, ona je još presudnije indikacija jednog osobitog doživljavanja svijeta i čovjekova mjesta u njemu. Budući se u *Generalu i njegovom lakrdijašu* reflektira povijesno iskustvo, tragikomično tu podrazumijeva agresivnu skepsu, artističko poigravanje uvaženim predanjima, grotesknu deformaciju, demistifikaciju povijesti, detroniziranje mitova... Sam Matković govori o *smijehu nad provalijama bezumlja*² i time određuje svoj temeljni umjetnički angažman. Premda je povijesna drama u hrvatskoj književnosti bila vrlo zastupljeni žanr, prije Matkovića se baš nije odlikovala inovativnom smjelošću. Zato Matkovićev novi pristup povijesti, uz uvođenje modernih dramaturških postupaka, za hrvatsku dramu znači otvaranje spram postignuća suvremenog europskog teatra.

19. stoljeće je naprosto bilo fascinirano historijom pa je tragedija kao najvažnija dramska vrsta bila istovjetna s povijesnom dramom. Pritajeno je i dalje djelovala Castelvetrova *staleška klauzula* po kojoj je tragedija bila predodređena za *vječite istine*, te likove okrunjenih glava i jake volje. Komediji je pak bilo dosuđeno da likove bira isključivo iz nižih i srednjih slojeva, likove *siromašnog duha i naviknute da slušaju vlasti, žive po zakonu i podnose nepravde i štete*.³ Jasno da takovi likovi nisu protagonisti historijskih zbivanja, pa je komedija time automatski bila lišena historijske tematike. Početkom 20. stoljeća stvari se sustavnije počinju mijenjati.

Prvi i odlučan korak u preobrazbi povijesne drame učinio je George Bernard Shaw dramom *Cezar i Kleopatra* (1898), a još više magistralnim ostvarenjem, *komedijom vjerovanja - Sv. Ivana* (1923). On dokida autonomnost povijesnog zbivanja, u igru unosi aktualizacije i dijakronijske srazove vremena prošlog i sadašnjeg, bogate komičarskim iskričenjem. Tematski obrađuje prijelomna vremena na kojima eksplicira krajnji relativizam, čak kaotičnost društvenih institucija i ideologija. Umjesto klanjanja povijesnim veličinama on inauguriira *komediju politike* koja od tobožnjih protagonista povijesti čini groteskne marionete. Ni historijska vjerodostojnost nije za Shawa više neprijepornim zakonom. On doduše dramski efektno rekonstruira ono što obično zovemo atmosferom prikazivanog vremena - kostime, običaje, duh epohe, ali u taj okvir usaduje vrlo proizvoljno koncipirane karaktere, koji zastupaju ideje i dileme njegovog vlastitog vremena. U ponešto ublaženijim iskazima ovakove je promjene za francusku dramaturgiju izborio nešto mladi Shawovljevi suvremenik - Jean Giraudoux, posebice u tragikomediji *Trojanskog rata neće biti* (1935). Giraudoux je svoj humanistički apel protiv rata i vojništva artikulirao prije nadolazećeg svjetskog pokolja, a vodeći švicarski dramatičari, Frisch i Dürrenmatt, svojim se djelima javljaju neposredno nakon njega, pa će otuda njihove vizure biti zamračene, a pouzdanje u progres svjetske povijesti definitivno pokopano. Već 1946. istupa Frisch s povijesnom farsom *Kineski zid* u kojoj je sveukupno povijesno iskustvo stilizirano u pandemonij, u utvare koje opsjedaju europsku pamet. Povijesni se tijek ispostavlja kao stravična kronologija bezumlja i zločina, kao rotirajući besmisao, kao nasilje kome su ljudi neprestance izloženi. I u Dürrenmattovim *nehistorijskim povi-*

2 Marijan Matković: *Otvoreno pismo direkciji drame HNK*. "Telegram", Zagreb 27. veljače 1970, str. 8.)

3 Navod Castelvetra prema raspravi Miroslava Bekera: *Ljudski lik u književnom djelu*. "Forum" 4-5, Zagreb 1975.

jesnim komedijama namjesto tragičarskog fatuma izbit će povijesna kob, kojoj se on suprotstavlja oružjem svoga humora, grotesknim denunciranjem, parodijom i tragi-komičarskim relativizmom. Preneraženi bestijalnošću rata i diktatorskih režima dvojica će Švicaraca potražiti izlaz u metapolitičkome, u sferi privatnosti, u *kontinentima vlastite duše*, u kršćanskoj apsolutnoj ljubavi za bližnjega.

Razmotrimo sada koliko i kako su te ideje i poetološke zasade prisutne u Matkovićevoj drami. Kvantum Matkovićeve inovativnosti najbolje ćemo razaznati ako njegovog *Generala* dovedemo u suodnos sa Zajčevom operom. Po predlošku drame njemačkog romantičara Theodora Körnera, zadojene slobodarskim patosom, naš je pjesnik Hugo Badalić spjevao libreto koji sadrži sve bitne odlike prošlostoljetnog nacionalnog osvješćivanja. U središtu pozornosti je junak bez mane, ikonografske stilizacije, okružen obitelji i odabranim junacima, ponosan i spreman da položi život na oltar domovine. Kontrastivnim postupkom branioci Sigeta suprotstavljeni su premoćnom zavojevaču, ali međusobno tvore kompaktnu zajednicu. Među njima nema socijalne podvojenosti na plemenitaše i kmetski puk, u junaštvu ne zaostaju čak ni žene: kćerka Zrinjskoga prisaebno prima smrt od ruke voljenog zaručnika, a supru ga Eva u velebnom krešendu u zrak diže barutanu. U korskim partijama opetovano se ističe borbeno oduševljenje Hrvata:

Hrvat rado stieg hrvatski vije,
Hrvat rado svoju krvcu lije
- za kralja, rod i dom.⁴

Posve primjereno romatničarskoj drami Badalić je libreto iskitio sentimentalnim ugodajima: mladog časnika Juranića i Jelenu spaja nježna ljubav, uz majčine uspa-vanke ona sniva vilinske snove, Zrinjski se ganutljivo oprašta od grada obitelji i svojih junaka...

Matkovićevo zahvaćanje u povijest daleko je kompleksnije i šire. On se ne ograničava samo na sigetsku epopeju, u svoj vidokrug uključuje gotovo čitavo 16. stoljeće, sa svim mučnim iskustvima po Hrvatsku, oslikava *tragediju naše nacije u kojoj su paralelno živjeli i patili i Zrinjski, i Gubec, i Marin Držić.⁵* Neposredno nakon praizvedbe Jozo Puljizević je precizno dijagnosticirao da Matković nije napisao povijesnu dramu, nego *dramu povijesti*. A ta drama ima svoju filozofsku prosudbu i svoju dramaturgiju. Jer povijest nije samo slijed važnih datuma oficijelne politike, ona neposredno djeluje na živote pojedinaca. Takva - doživljena povijest - ispostavlja se likovima ove drame kao nasilje, menežerija i klaonica. Kao da slušamo riječi ojađenih Krležinih intelektualaca, utonulih u blato Galicije!

Svijet je manji nego što je igda bio: sav jedno stratište! Svuda krvlju uprljane zastave, pseća mržnja, kolci, mač i vješala. Ubijaju te jer si kalvin, pale te jer si heretik, ljudi koji su i sami za paljenje heretici, riječi su izgubile svoj smisao, ništarije postaju sveci, pamet ljudska zločinstvo - od Rusije do Španjolske, od Engleske do Turske - vjerolomnost je vrlina, ludost i podlost zakoni.⁶

4 Libreto opere *Nikola Šubić Zrinjski* (Spjevao Hugo Badalić - Uglazbio Ivan pl. Zajc). Knjižara Hrv. sveučilišta i Jugoslavenske akademije, Zagreb, str. 171.

5 Marijan Matković: *Otvoreno pismo*.

6 Marijan Matković: *General i njegov lakrdijaš*. "Forum" 10-11, Zagreb 1969, str. 586.

Zapažanja su ovo Alapićeva lakrdijaša, svojevrsne sigetske dvorske lude, kojoj je - po tko zna koji puta u svjetskoj literaturi - dopalo u zadatak da govori istine o kojima tzv. razumni ljudi moraju šutjeti. Matković to najbolje sam komentira: *Tko može lakrdiji reći u lice, da je lakrdija, ako ne lakrdijaš?*⁷ Zato komedijant Miho, Matkovićev nesretni pjesnik trajno ugrožene čovječnosti,⁸ na samome početku politiku i povijest krsti ženama koje se već ko žene obrću - *sad ovamo, sad onamo*, od učesnika povijesti čineći lude, brodolomce i nesretnike. U bezglavom srljanju povijesti njezine nemoćne žrtve ne nalaze ufanja i sperance. Oni čak nisu pozvani niti da budu meritorni svjedoci povijesnih previranja pošto *povijest piše, maskara i prekraja tekar potomstvo!* Sve bi ovo, bez razmišljanja i rado, potpisao, recimo - Dürrenmatt, kao što bi se složio i s nužnim konzekvencama, da se povijest zapravo svodi na *theatrum mundi*, na ludu igru, na igru glupih uloga, kako je to Matković još davne 1957. napisao u *Heraklu*. Da čitav svijet glumi znano je, naravno, još od vremena Shakespeareovog, ali se teatraličnost povijesti, pompeznost svake sile, sustavno i svjesno na pozornici proigrava tek u 20. stoljeću. Brecht je u *Arturu Uiu* pustio Hitlera da uz 'asistenciju ostarjelog glumca uvježbava držanje velikog diktatora, Dürrenmatt u *Anabaptistima* predstavlja propalog glumca Bockelzona koji kao kralj malene vjerske zajednice nalazi ulogu *svoga života*. U tom kontekstu insceniranja povijesti realizirao je Matković najupečatljiviju scenu svoje drame: Zrinjski aranžira pad Sigeta kao svečanu predstavu za hrvatsku i europsku povijest. Od protagoniste velike bitke preobražava se on u glumca-protagonistu koji u garderobi brižljivo obavlja posljednje pripreme prije izlaska na scenu - od manikiranja noktiju i dotjerivanja brade, do pedantnog bilježenja posljednjih riječi za buduća pokoljenja i režiranja svakog detalja predstojeće *paradne katastrofe*. Takvim glumačkim umijećem i ljudskom samosviješću bit će zadivljen i rođeni glumac Miho pa će uskliknuti: *Kakva maskarata!* Ipak ta maskerada na mahove poprima i groteskne crte. Budući je sve podređeno povijesnoj igri, kostimi prožduru ljude koji ih nose. Sin Zrinjskoga tako ne pokušava spasiti oca, već vrlo proračunato, na vlastiti probitak, gradi legendu o njemu i hladnokrvno razrađuje plan o petnaestodnevnom putovanju njegove odsječene glave. I sam sigetski zapovjednik ispostavlja se kao beskrupulozni karijerista koji gazi preko onih koji nisu voljni umrijeti za njegovu slavu.

Demaskiranje povijesnih rola tako ujedno vodi demistificiranju historijskih ličnosti. Kompleks je to pitanja koja je Matković intenzivno promišljao već u antičkoj trilogiji *I bogovi pate*: kult heroizma, disproporcije mitske i ljudske veličine, udio poezije u glorifikaciji i mistifikaciji... U *Osječkom predavanju* isticao je Matković inspirativnost helenskih mitova u kojima veoma lako možemo prepoznati ove naše, kojima robujemo često potpuno slijepi i bez ikakve obrane.⁹ I dok se Heraklo kao *navinuta lutka* u ludačkoj košulji nastojao osloboditi tereta mita i živjeti po *ljudskoj mjeri* autor je pobirao aplauze. No, onoga časa kada je na pozornicu stupio Zrinjski, u gaćama i košulji, odjeknuli su zvižduci. Ivo Frangeš je duhovito prokomentirao da je lako demistificirati bogove grčkoga Olimpa, dok je *mijenjati postavu domaćeg, nacionalnog Olimpa*¹⁰ daleko delikatnije. No, da li je Matković stvarno unizio Zrinj-

7 Marijan Matković u razgovoru s Brunom Popovićem: "Svijet kao predstava" (Marijan Matković u dijalogu). "Forum" 5-6, Zagreb 1986, str. 621.

8 Marijan Matković: *Otvoreno pismo*.

9 Marijan Matković: *Osječko predavanje*. "Forum" 5-6, Zagreb 1986, str. 527.

skoga? Pitanje je to koje se nametnulo odmah nakon praznovjerske 1970. Sam Matković u *Otvorenom pismu HNK-u* ističe Zrinjskoga kao velikog političara i stvarnog protagonista važnog povijesnog trenutka, Branko Hećimović doživljava ga kao *promišljenog i samosvjesnog čovjeka*,¹¹ a najdalje je otišao Igor Mandić tvrdeći da je Matković zapravo napisao apoteozu braniocu Sigeta. Što je onda izazvalo nesporazume s dijelom publike? Odgovor valja tražiti u samoj suštini mitološke svijesti. Izrazito koncizan u njenom definiranju bio je Ivan Pandžić: *Mitologizirati povijesnu zbilju znači projicirati je u područje želja, u fikciju, pobliže: dokinuti njenu zbiljnost*.¹² U konkretnom slučaju svodi se to na stilizaciju Zrinjskoga u veličinu koja se ostvaruje isključivo u sferi junaštva i nacionalne samosvijesti dok se stvarni historijski i ljudski kontekst isključuje. Matković sada nastoji ironijskim odmakom, kojim se pisac jedino može braniti pred mitom, rastrgnuti mitološki plašt i prodrijeti do čovjeka pod njim, ili kako Pandžić kaže - *do individualne sudbine kroz koju se potom može iščitavati povijest*.¹³ Tim zahvatom autor od dekorativnog ali beživotnog nacionalnog amblema za sebe kreira upotrebljivi književni lik. Njegov je junak feudalni velemoža koji mora imati moral grabljivca da bi opstao u vučjoj jami ondašnje hrvatske povijesti. U vremenu sazdanom od *krvi i kriminala, u kraljevstvu smanjenom do naprsta*, koga pljačkaju Turci, a za sebe priželjkuju i susjedi sa Zapada, u kome se uzajamno glože i potiru malobrojne preostale hrvatske velikaške obitelji, ni on ne može imati odveć delikatnu savjest. Egoistično i častohlepno i on se bori tek za prestiž vlastite plemićke loze - pojam naroda u to je doba još maglovita oznaka za svjetinu. U stalnim borbama, na granici i u salonima plemenitaša, on će ipak zadobiti ljudsku veličinu koja će mu u odsudnom trenutku otvoriti oči za tragiku vlastite povijesne kobi. Egzistencijalno ugrožen s Istoka, prečesto ostavljen na cjedilu sa Zapada, on će svojim posljednjim činom posvjedočiti o vlastitom dostojanstvu. Svjestan veličine trenutka on će svoju povijesnu ulogu domisliti, osmisliti i sjajno je odigrati. Neovisno o herojskom dekoru za Matkovića će Zrinjski i nadalje ostati čovjekom: umjesto patetičnog opernog vitlanja mačem reći će na kraju: *Uprkos svemu, nije lako umrijeti!* Kao što je Pirandello svoje likove oslobađao okoštale ljuštore i prodirao do višeslojne nutrine, kao što je Frisch arhetipskog zavodnika Don Juana persiflirao u intelektualca, tako je i Matković šuplju romantičarsku legendu historizirao i individualizirao, uprizorio je kao proturječjima bogatu ljudsku osobnosti.

Junaštvo Zrinjskoga ostaje neosporno, jer je ono i historiografski višestruko posvjedočeno. No zato autor utoliko agresivnije skida pozlatu s mita o herojstvu kao nacionalnoj osobini. Badalić uznosito pjeva:

Hrvat umije sieć,

Straha ne zna pred dušmaninom on.

Slavu znade si steć,

*Slavnom boju on je navieke sklon.,*¹⁴

a Matković znade da su i starohrvatski ratnici bili tek ljudi koji su prirodno i neizbježno strahovali za vlastiti život. On se ne usteže priznati da su Alapićevi vojnici

10 Ivo Frangeš: *Stvaralac i sanjar*. "Forum" 5-6, Zagreb, 1986, str. 544.

11 Branko Hećimović: *Režiranje vlastite smrti*. "Telegram", Zagreb, 20. veljače 1970.

12 Ivan Pandžić: *Mit i povijesne krpice*. "Forum" 5-6, Zagreb, 1986, str. 676.

13 Ibid, str. 676.

14 Libreto opere Nikola Šubić Zrinjski, str. 45.

pred Siskom zbog silovitih turskih kanonada napunili gaće, a i sigetska bitka u njegovoj interpretaciji ne može biti drugo do repriza vječitog straha od rata. Već u prvoj slici na vješalima se njiše jedan dezertar, a i vojničina Veliki Tomaš bi se radije *vrnul doma* nego da umre *časnom vojničkom smrću*. Matković očituje izuzetnu scensku inventivnost u iskazivanju averzija prema vojništvu i tobožnjem junaštvu. Već u *Heraklu* i *Ahilejevoj baštini* znao je prikazati ratnike u njima neprimjerenim situacijama, koje su otkrivale njihovu grabežnost ili kukavičluk. Zato ni u *Generalu* ne vidimo vojnike s mačem u ruci, nego prisustvujemo grotesknim scenama u turskom zarobljeničkom logoru. Ratna bestijalnost i crni humor tu su nerazlučivo isprepleteni, disparatni se sadržaji uzajamno gradiraju u jedva podnošljivi simultanit: Štijefova molitva i bahati humor pobjednika, krici mučenika i vojnički prostakluci, neiskorjenjivo seljačko progovaranje o zemlji i kiši, ludilo i očaj koji ljude ponižavaju do puzavosti, glave na kolcima kao jezovita kulisa... Ingenioznošću svog ironijsko-sarkastičnog modaliteta Matković se ravnopravno nosi sa svojim duhovnim srodnici-ma na Zapadu. U *Kralju Ivanu*, slobodnoj adaptaciji Shakespearea, Dürrenmatt npr. u ceremoniji krunjenja ostavlja engleske lordove dva sata na jakoj kiši. Od velemoža s političkim uvjerenjem pretvaraju se oni u groteskne pajace koji uslijed promrzlosti i zahrdalosti oklopa nisu u stanju osloboditi se sami svoje željezne ljuštore. Ili drugi primjer: u polurazrušenoj opatiji talijanski kardinal očekuje svoje krvnike i režira za sebe mučeničku smrt, baš kao u tragediji. No, čovjek koji u noćnoj košulji sjedi u krevetu i drhti od studeni, odista ne može biti patetičan, jednako kao što to nije mogao biti ni obnaženi Zrinjski.

U Matkovića razumljivo nema opernih korskih nastupa, a slijedom toga ni apriorne jedinstvenosti među braniteljima. U uvodnom razgovoru generala Alapića i Velikog Tomaša već se rastvara ponor koji će ih na kraju drame i posve razdvojiti. Alapić kao plemić, niže velike riječi o *očima Europe koje su uperene u nas*, o obrani Kristuša i iste te Europe, dok stubički kmet ne želi mrijeti ni kao vojnik, ni kao dezertar za njemu nepojmljive račune velike gospode, od bečkoga cesara, preko gospodara Tahija, pa do sigetskih časnika. Ne razumije on njihovu politiku, ali vidi da sjede za punim zdjelama, dok se on praznoga stomaka potepa njihovim razbojištima. Tomaš, kao i njegovi kukavni pajdaši iz zarobljeničkog logora nisu nipošto osvješćeni Hrvati, niti srčani branioci nekog njima tuđeg Austro-ugarskog carsva. Kao i Krležini domobrani, više od tri stoljeća kasnije, ne haju ti zagorski mužiki za veliku politiku, nego kako da spase svoje bijedne glave. Zato Matković umjesto tragičarskog herojstva po svaku cijenu razvija antitezu o umijeću preživljavanja. Njegov lakrdijaš, koji samoga sebe naziva *virtuozom od življenja*, nejunački, ali uvjerljivo bodri malobrojne preživjele iz sigetske bitke:

*Doduše, raskrvavljena su nam leđa, stražnjice, ispraznili smo kese, silovani smo sprijeda i straga, ali prema planu - još živimo, tu smo i prid nama je budućnost.*¹⁵

Autor pritom ne arbitrira, ne misli antinomijski, nego prihvaća obje krajnosti: *Svaki čovjek ima pravo na svoj život i na svoj san... Zrinjski je u cjelosti svoje pravo iskoristio...*¹⁶, pa zašto bi onda u svome htijenju da prežive bili prikraćeni stubički kmetovi? Ovakovo nedogmatsko, dijalektičko promišljanje širi Matković i na umjetnost: *Svi*

15 Marijan Matković: *General i njegov lakrdijaš*, str. 568.

16 Ibid. str. 568.

žanrovi u umjetnosti jednake su vrijednosti, sve ovisi samo o tome kako su ostvareni.¹⁷

U tome duhu treba prosuditi i dosadašnje uspoređivanje Zajčeve opere i Matkovićeve drame. Intencija nije bila da se ospore vrijednosti opere, jer ona je - i pored određenih slabosti - Zajčevo remek-djelo. Duhom primjerena svome vremenu, imala je, a ima i danas značajnu ulogu u kulturnom, pa i političkom životu Hrvatske. No odnos jednog naroda spram povijesti ne bi smio biti samo prigodničko slavljenički, morao bi uključivati i analitičko-kritičke naznake, moralo bi pored Zajčeve himničnosti uključivati i Matkovićevu skepsu. Da proces pluralističkog mišljenja nije bezbolan, niti brz, potvrđuju nažalost iskustva većih i demokratskim tradicijama starijih naroda od hrvatskog. Dürrenmattovo demistificiranje povijesti završavalo je u pravilu kazališnim skandalima, Francuzi su razorili Rodinov spomenik *Građani Calaisa*, uvjereni da vrijeđa njihov nacionalni ponos, a ni Talijani nisu baš odveć ljubili Pirandella kada im je pokazao *Maschere nude*.

Na sreću, još od vremena Shakespeareova *Kralja Leara* je znano da ljubav nije najsilnija u onih koji o njoj puno i glasno govore. Na drugoj strani, ni kritičko preispitivanje nacionalne povijesti ne smije se odmah tumačiti kao prljanje vlastitog gnijezda. Matković odveć dobro pozna hrvatsku povijest, a da bi mogao zažmiriti pred brojnim njenim mračnim periodima. Krležina metafora o uvijek iznova silovanoj Europi može se s jednakim opravdanjem primijeniti i na Hrvatsku. Zato Matković poniženu Hrvatsku 16. stoljeća može spontano poistovjetiti s vojničkom bludnicom Magdalenom. Slika je to izuzetno gruba i već nesvjesno izaziva naše negodovanje, ali nas *magistra vitae* stalno podsjeća da ni pojedinci svojim vlastitim životima, niti narodi svojom poviješću ne mogu uvijek proći uzdignute glave. Dürrenmatt je u komediji *Andeo dolazi u Babilon* čitavu filozofiju opstojnosti sažeo samo u jednu rečenicu: *Ponizi se i savladat ćeš svaki bedem*. Jednako tako i Matković zna da u određenim povijesnim situacijama tvrdo herojsko držanje vodi samouništenju, a da je sagibanje glave, da bi se preživjelo, vid vitalizma:

*Magdalena je kako naša zemlja, odavle do Dubrovnika, možeš je silovati, možeš je mrcvariti, ali ona se uvijek preporađa, i tu je, vazda kad je trebamo, kada bismo svisnuli da je nemamo...*¹⁸

I pored svoje tužne sudbine *ona nije rođena da bude žaljena*; nju treba voljeti, uprkos svemu, uvjerava nas glumac Miho. Bez nje su izgubljeni i kmet Tomaš, i plemić Alapić. Kod Krleže privezana je obeščašćena Hrvatska kao pseto za austrijska vojna kola, pretovarena mrtvacima, i liže još toplu ljudsku krv. Ili pak u *Baraki Pet Be* gdje ranjenog Mađara obilazi njegov Bog u širokim čikoškim gaćama i s čuturom vina u ruci, Rusa njegov carski Bog u boljarskoj bundi, dok Hrvat Vidović utjehu može iskati samo od drvenog hrvatskog Kristuša sa seoskog raskrižja, golog i bijednog, koji i sam krvari na bezbroj rana. Privrženost hrvatske lijeve inteligencije i takvoj ubogaljenoj domovini vrijednija je ipak od patetičnog busanja u prsa, istinskija od slavopojki poetski našminkanoj fikciji.

Matkoviću se posrećilo da u svojoj drami objedini tada beznadežno rastrganu Hrvatsku. Učinio je to bogatim jezičnim registrom koji seže od slikovitog dubrovačkog govora Marina Držića, preko pučke kajkavštine Velikog Tomaša, do produhov-

17 Ibid. str. 568

18 Ibid. str. 569.

ljene salonske konverzacije feudalnih velemoža. Jezik je naravno indikacija određenih društvenih sredina, no sučeljavanje pučke i aristokratske svijesti ostalo je u drami, i pored njenog finaliziranja u velikoj seljačkoj buni 1573, nedovoljno razrađeno. Ta slabost komada, uostalom jedna od rijetkih, uspješno je kompenzirana u složeno strukturiranom liku lakrdijaša Mihe. On nije samo uskrslu Poliks iz *Herakla*, koji je već ondje razotkrivao neprijatne istine o ratu i herojstvu, on u sebi nosi i socijalnu obojenost Krležinog Petrice Kerempuha. Ispod krinke zabavljača proviruje sanjar koji bi Dubrovnik oslobodio ishlapljenih patricija, a čitavoj Hrvatskoj vratio slobodu, mir i pravdu. Miho je više od brehtovskog *Spielleitera*, više od komentirajuće instance. on igru ne aranžira izvana; utonuo je u nju, ona mu je postala sudbinom. U njegovom doživljavanju čitav je život tek *tanac od poklada* u kome se pomoću malo toga može postići. Glumcu ostaju samo san i lijepe riječi. Poput Krležinih razočaranih hrvatskih intelektualaca koji u ratnom bezumlju snatre o Indiji, Gangesu i sunčanju na Ceylonu i Miho se nakon iznevjerenih očekivanja opija Držićevim snom o Indiji kao zemlji vječitog proljeća i mira, gdje su ljudi iskreni, mudri i sretni. Njegova resignacija ipak nije beznadežna: on doduše odlaže isluženi kostim plemićke dvorske lude, ali navlači novi, za nove borbe u vječitoj igri radi preživljavanja. Na kraju drame, u *svijetu koji sve više postaje kasarnom*, pred ogledalom svoj kostim dotjeruje i lakrdijašev antagonista - general Alapić. Uvjeren da može reprizirati veličajnu pogibiju Zrinjskoga, da je sada kucnuo čas njegove povijesne veličine, primama on svoju trajnu fiksaciju u historijskoj odori krvnika Stubice. Miho zaključuje lakonski: *I tako je na kraju igre svaki od aktera dobio svoj kostim, svoju čast, sramotu ili slavu.*

Dosadašnje je razmatranje Matkovićev igrokaz predstavilo kao nadasve složenu dramsku strukturu koja se na jednoj strani iščitava kao kompendij suvremenog europskog teatarskog promišljanja povijesti, a na drugoj kao drama hrvatske povijesti. Izostale nisu ni konstantne i duboko osobne Matkovićeve humanističke preokupacije, obogaćene važnim saznanjima iz Krležinog povijesnog diskursa. Takovom stvaralačkom širinom i umjetničkom dorečenošću ubraja se *General i njegov lakrdijaš*, uz *Herakla*, među dva vrhunska Matkovićeva ostvarenja, koja će ostati trajnom baštinom hrvatske dramatike. Zato je velika šteta što je ova drama zbog niskih nacionalističkih strasti i dnevne politike iščezla s repertoara naših kazališta. Sam Matković nikada nije sumnjao u budućnost hrvatske pisane riječi:

*Ona može da bude prigušena, ona može terorom bilo koje boje da bude prignječena - prije ili kasnije ona biva ipak ponovo otkrivena, te ako zrači poetskom sugestijom, nema toga mraka, te lomače, te paranoje koja joj može zapriječiti put u budućnost!*¹⁹

Neka ovo bude poziv kazališnim poslenicima da s više hrabrosti vrata *General* na daske koje život znače i zrače. Bar toliko smjelosti dugujemo istrajnom borcu Matkoviću koji je čitavo svoje djelo realizirao u želji da *se u njemu zrcali svijest otpora, razuma i humanosti.*²⁰

19 Marijan Matković: *Otvoreno pismo*

20 *Ibid.*

CASUS KUŠAN

Svrha od slobode pisca Ivana Kušana i redatelja Mire Medimorca jedan je od kazališnih slučajeva koji u tematskom okviru naslovljenom *Otpori ideološkom dogmatizmu* zauzima razmjerno visoko mjesto. Uvodno valja barem natuknuti da piscu to nije prvo djelo koje ga svrstava u rubriku *otpori*: novelom *Moj prijatelj Pet* bio je početkom šezdesetih uznemirio čuvare književne i političke istine, a o kazališnoj sudbini *Tornja*, izvornog romana objavljenog 1970, sam kaže:

Događalo se u komunističkim sustavima da neke knjige prođu dobro kod publike pa i kod kritike, ali da ih državna cenzura ne zapazi u negativnom smislu pa se tako one neko vrijeme pojavljuju u knjižarama, knjižnicama i u izlozima po ulicama. Nezgoda je kad knjiga prijeđe na kazališne daske, a još je gore ako prijeđe na film. Onda se nekako računalo da državna cenzura treba tome stati na kraj, jer je veća mogućnost da te zloćudne ideje autorove dođu do gledatelja nego do čitatelja. Kao što znamo, uvijek manje čitamo, a više gledamo.

*Moj Toranj je imao istu sudbinu. On je prošao dobro kod kritike, nadam se i kod čitatelja, dobio je čak i nagrade koje su državno sponzorirane. Ali kad se pojavila kazališna verzija *Tornja* u Zagrebu, a u ono vrijeme, 1971. opet, negdje u hrvatsko proljeće, onda je Toranj bio odlično primljen, ali imali smo nesreću na samom početku što je upravo na dan premijere u Stockholmu ubijen tadašnji jugoslavenski ambasador Rolović, pa naša parada ovdje na trgu kod Hrvatskoga narodnog kazališta, nije se igralo u Hrvatskom narodnom kazalištu nego preko puta, pokraj kazališne Akademije, u prostorima gimnastičke dvorane "Kola" i tadašnjeg "Partizana", nije bila dobro primljena. Bilo je tu vatrogasne glazbe, i tako - jedna namjerno provincijalna parada. Mi nismo znali što se događa u Stockholmu taj čas, ali su drugi znali da mi znamo, pa je onda cijela predstava i ta predstava oko predstave bila drukčije primljena. Tadašnji partijski šef grada, inače čovjek koga smo mi iz mnogo razloga cijenili, vjerojatno je morao napustiti predstavu. A takva je bila kasnije i sudbina predstave. Kažem, ono što je bilo u koricama male knjižice, na daskama je drukčije zvučalo. Ne mogu reći da redatelj Medimorec i ja nismo još i nešto dodali da bi predstava bila što jednostavnija i što lakše i bolje prihvaćena, da bi to bio jedan pučki igrokaz za našu, ne samo zagrebačku, nego za našu hrvatsku publiku. Osim tog nesretnog slučaja, poklapanja s ubojstvom ambasadora,*

došla su i drukčija tumačenja teksta: kako je predstava praižvedena negdje potkraj proljeća, ona se jednostavno ugasila. Slučajno je neki glumac otišao u vojsku, slučajno je neki pao s trapeza u predstavi i tako malo-pomalo nije više bilo onih koji bi predstavu mogli obnoviti ujesen. Eto, to je mala sudbina Tornja koji se nije sasvim srušio, ali se malo nageo, bar na daskama. (U razgovoru s G. Gračan, prosinac 1992.).



Ivan Kušan u doba kada je pisao *Svrhu od slobode* - snimljeno u Zagrebu.

Svrhu od slobode sama je zamisao, međutim, smjestila u sociokulturni registar toliko viši od onoga u slučaju *Tornja* te joj je i sudba bila proporcionalno grotesknija, konfuznija, bučnija i mučnija. Komad je 1971 naručila Uprava Dubrovačkih ljetnih igara, priredbe koja je svakoga ljeta ponosno pribrojavala tu i tu godinu Visokog Pokroviteljstva predsjednika SFRJ i sve do prije koju godinu bila, kako se govorilo, pisalo i financiralo, najvažniji prozor jugoslavenske (oni hrabriji dodali bi i *hrvatske*) kulture u svijet. Bila je to, kako stoji u nepotpisanoj kazališnoj cedulji, samo jedna od pripovijesti o jednoj od mogućih sloboda, tek djelomično vezana za sudbinu Grada u kojem se praižvela a koji je, dakako, prepoznatljiva sinegdoha. Dalje jasno piše: *Kako svrha u starijem hrvatskom jeziku znači isto što i svršetak, naslov ove farse sadržava ujedno i njenu ideju: da bismo mogli javno isticati i proklamirati svoju neokaljanu slobodu, moramo se često te iste slobode odreći: da bismo smjeli glasno sanjati o slobodi, treba dopustiti da ti vežu oči i začepu usta. Svrha slobode je u njenom kraju.*

Povijest Grada, s veliko G. vrtoglava je smjena brojnih gospodara - Bizantinaca, gusara, Turaka, Francuza, Austrijanaca - od kojih kroz vjekove slobodu Grada čuvaju uvijek isti ljudi, oni koji imaju sluha za sve promjene i sve jezike. Oni, dakako, tvore

Veliko vijeće, a pripadnici Maloga ili prosvjeduju ili čuče u zatvoru (jedan se od njih, recimo, zove Gladnica). Prvima je moto tipično kušanovska inverzija: *Tko bi góri, Taj je góri, la tko dóli, dóli ostaje.*

No čini se da su se i pisac, i redatelj, i glumci zabunili u, ako se smije reći, stupnju topline *hrvatskog ljeta*. Kao što je u svom tekstu u odnosu vlasti i poratnog hrvatskog glumišta, objavljenom 10. siječnja 1990. na Trećem programu Hrvatskog radija a potom u novosadskoj "Sceni" te nekako naporedo u "Novom Prologu" broj 17/18. iste godine, napisao Igor Mrduljaš, *činovnici su se bojali da ih vlast, unatoč prividu slobode, ne pozove na red.* O tome evo i izravnog piščeva svjedočanstva, koje se ovdje objavljuje prvi put:

Once again, *jedan od onih bijednih pokušaja da se susretnemo s prirodom, odmorom, relaxom. Avaj, znamo kako to završi.* Looking forward to a nice, cooled, strong drink in the shade of a restaurant... *Ovaj mirni Koločep trebalo bi da bude točka na kraju burnoga ljeta, i ne samo ljeta, možda i na kraju izuzetno naporne godine. Bože moj. The games are over, u oba smisla. Was nun, kleiner Mann?*

Zapisaó sam to u svoj dnevnik, na Kalamoti, 28. kolovoza 1971, tjedan poslije praižvedbe. Čitam danas te bilješke i vidim da ih ne mogu u potpunosti objaviti. Mnoga su imena živa oko mene, ne samo ljudi, nego i imena. Ne želim poimence nikoga povrijediti. Nisu ljudi krivi. Vremena su kriva. Imena, uglavnom, preskačem, zaobilazim. Evo, čitam dalje:

Ne da nisam očekivao pojedine negativne reakcije i oporbe, što bismo rekli mi Hrvati, ne, nije istina, očekivao sam. Izazovna politička farsa, kakva u ovom našem jadnom podneblju, vjerojatno još ne bješe bila napisana, morala je izazvati gužvu, jasno. Mais, pourtant...

Po povratku iz Pariza u Dubrovnik odmah su me obavijestili da ima problema.

Umjetnički direktor, koji je na posljednjem pokusu, prije moga puta u Pariz, u prizoru kad Porfirigenet, bizantinski kroničar, govoreći niško-čaršijski srpski, imitira Ljubu Tadića, bacao oduševljene poljupce glumcu, mladom Hercegovcu koji igra tu ulogu, u međuvremenu je tražio od glumca i redatelja Međe da se taj tekst drukčije intonira. Poslije moga razgovora s direktorom znajući da u tome nije problem, razgovarao sam s Hercegovcem Jelčićem predlažući da scenu malko spusti i da ekavski tekst govori ravno. Za dva se dana pokazalo da to nije dosta...

Dan uoči premijere sreo sam u prostorijama Igara Miku Tripala. Bio je vrlo srdačan i rekao mi je, kako je čuo, za neke probleme oko predstave pitajući me da li se bojim da će biti napada s Istoka. Rekao sam da s time treba uvijek računati. U dva maha je ponovio da će svakako doći na sutrašnju premijeru. I Šibl će svakako doći iako je i on čuo da ima problema. Ni jedan, ni drugi nisu došli.

Izjutra, na dan praižvedbe, sazvan je hitan sastanak uprave, na koji smo pozvani Medimorec i ja. Sastanak na kojem će se odlučiti hoće li predstava uopće ići ili neće... Mračne sile koje su plele svoju oportunističko-karjerističku mrežu oko Svrhe bile su mi poznate već nekoliko dana. U javnoj je "diskusiji" moj kolega napao tekst zbog niskog nivoa, površnosti, itd. Press-service počeo je igrati beskrajno kompliciranu igru. Neki su kazališni ljudi isprva rušili Međin redateljski posao, a zatim, potpomognuti opaskom Rade Šerbedžije, skrenuli cijelu stvar na politiku... Ali kako! Drugi kolega, koji je isprva samo tvrdio da je predstava diletantska, noć prije premijere u jednom mi je lokalno

povjerljivo rekao da je njegova sveta dužnost da mi prijateljski iznese svoje osjećaje prema predstavi, budući da je siguran kako će ona povrijediti naše bratske narode... O tome smo još mogli raspravljati. O. K. Ali je onda potegnulo svoj skriveni adut: u predstavi su jasne aluzije na našega Predsjednika! Osobito u trenutku kad Bizantinac Porfirogenet ispravlja Velikog Kneza koji po diktatu počinje govoriti ekavski. Pokušavao sam se neuvjerljivo braniti da Tito ne govori ekavski, kad je naišao najbolji glumac u predstavi (dobio je nagradu bara "Akvarius" i rekao mom kolegi da nije osjetio ništa od onoga što on govori, te je možda on sam - šovinist. Kolega je u znak prosvjeda napustio stol a tada je, kao na ispovjedaonicu, pristupila osoba iz Uprave koja mi je, nota bene, pri mom prvom dolasku u Dubrovnik rekla da je tekst fantastičan i da je to ono što su godinama čekali, itd. Sada je ponovila dobronamjerne strepnje moga kolege i zamolila me da u ekavskom tekstu ublažim neke izraze (Kao: majci joj ga nabijem, ili slično. Ni nju, ni moga kolegu nije, interesantno, smetala psovka kad glumac, plešući srpsko kolo pred Švabama, izazovno kaže: Drino, jebem te! ili Marš, more, u pičku materinu! Pristao sam na novi, sutrašnji sastanak, kao i da se neke stvari u tekstu ublaže, znajući da TO NIJE ONO BITNO.

Sutra su ljudi iz Uprave hrabro ustvrdili da su oni za to da se predstava ne skine, iako je bilo mnogo intervencija da se to učini. Na pitanje tko je intervenirao, nisam dobio odgovor. Mnoge prijašnje tehničke neprilike oko izvedbe, koje su ogorčavale Među, ansambl i osobito scenografa Šulera, koji je mjesec i pol scenu pripremao za gradsku luku, dobile su sada drukčiju boju. Počeo sam shvaćati da predstava mora propasti, jer je tako planirano. Šansa koja je tobože pružena mladima, samo je izlika da se dokaže kako stare, provjerene vrijednosti jedino ovdje nešto znače. Umjetnički direktor opetovano mi ponavlja da je od početka bio za predstavu i stajao iza teksta, vi to i sami dobro znate, ali da se u novoj situaciji, s obzirom da njegove primjedbe nisu usvojene, mora distancirati od predstave. Sjećajući se kolegine opaske o ekavici, javno kažem da Tito i ne govori ekavski, nego da ja samo aludiram na ugroženost svoga jezika. Drugi mi kolega dobacuje iz ugla da njegov jezik nikada nije bio ugrožen. Čujem da njemu slični odgovaraju Tripala i Šibla da dodu na predstavu iako se, u četiri oka, busaju u prsa kako su prije mjesec-dva istupili iz Partije. Neki zbunjeni kritičari možda i iskreno misle da je posrijedi pitanje estetike, a jedan Međin kolega glumi Među i zamišlja sebe u njegovoj situaciji: on tobože ne bi pristao na kompromise, nego bi se prije složio da se predstava skine, iako, kako kaže, da je zaista na Međinu mjestu, ne zna kako bi postupio! Međimorec govori mirno i svima se obraća s gospodne ili s profesorskim titulama, što nazočne samo iritira. Jedan će od njih čak spomenuti da Jelčićeva interpretacija Porfirogeneta izlazi iz njegove nedarovitosti i nemoći. Oko toga se dečka isplelo klupko u kome se teško snalazi. Još prije desetak dana isti su mu ljudi dobacivali poljupce za odličnu ulogu i on sad pruža nevjerojatan otpor prema svim izmjenama, čak i mojim i Međinim savjetima.

Napokon je sastanak završen, a navečer je predstava doživjela trijumf kakav se ovdje ne pamti. Cijelo sam poslijepodne s Jelčićem radio na ublaženoj varijanti. I što se dogodilo? Tekst, dotada izgovaran na čaršijskom srpskom, zvučao je šaljivo; izgovoren čistom ekavicom, na kojoj su inzistirali, dobio je dimenziju ozbiljne, prijeteeće poruke. Gledateljstvo, koje s veselim zanimanjem prati sve povijesne promjene, od gusara i Mlečića do Francuza i ubojstva Ferdinanda, naglo se uozbilji kad novi osvajači progo-

vore srpski. Umjetnički direktor, dok je još trajao aplauz, prišao mi je i umjesto čestitke šapnuo: Hvala vam, hvala...

Cijeli se Dubrovnik podijelio na dva tabora: na jednoj je strani skupina intriganata koja je uplašila i političare (Tripala su i drugi put uspjeli odgovoriti da dode na predstavu), a na drugoj strani svi mladi, obična raja i nekoliko pravih ljudi koji su bili iskreno oduševljeni: od Torbarine i Šime Dodana do glumaca kao što su Miše Martinović, Tonko Lonza, Pero Kvirgić. Ni o čemu se drugom nije govorilo osim o Svrhi, i pritisak koji sam tih dana izdržao vjerojatno je najveći što sam ga dotada osjetio - shvaćajući polako da posao koji radim nije samo moj. [...]

Ivan Kušan ne pretjeruje kad je riječ o publici: nijedan od 11 prikaza (toliko sam ih uspjela locirati, a spominje se i u iste jeseni objavljenim osvrtima na Dubrovačkim ljetnim igrama u cjelini) kojima je popraćena ta predstava, tu činjenicu ne osporava, premda je jedni zanemaruju, drugi bagateliziraju, a treći ugrađuju u bezrezervno afirmativni sud.

Većina pisaca tih prikaza ili nije znala za manevre oko predstave - ili je pak mislila, kao i autori prije no što će oni uslijediti, da je dovoljno slobodna na njih se ne osvrnati. Neki su se možda podsvesno htjeli osigurati prepoznajući - od svih idiolekata u predstavi - upravo onaj kojim govore *permanentni bizantinski osvajači*, kao i to da se nihilistička slika povijesti kao šarene panorame ljudskih svinjarija kamuffira problematičnim suosjećanjem s malim čovjekom. (Prema tekstu Anatolija Kudrjavceva *Ideali u lakrdijaškom ruhu*. "Slobodna Dalmacija", 21. kolovoza 1971.)

Shematski prikaz recepcijskog rastera *Svrha...* bio bi nepotpun bez podsjeta na razgovor što je, nekoliko dana nakon praizvedbe, održan u Uredu za novinstvo Dubrovačkih ljetnih igara i potom reproduciran tiskom u broju 14 (srpanj/kolovoz/rujan 1971.) časopisa "Prolog", u kojemu je objavljen i Kušanov tekst. U razgovoru su sudjelovali (navodim prema redu istupanja i ondje navedenim profesijama): Ivan Kušan, književnik; Vjeran Zuppa, kritik i ravnatelj Teatra & TD; Ante Stamač, književnik; Pero Kvirgić, glumac; Miro Medimorec, redatelj; Tomislav Kurelec, kazališni kritik; Srećko Lipovčan, kazališni kritik; Tonko Lonza, glumac; Rade Šerbedžija i Miše Martinović, glumci. Jedni, diskusiono rutinirani ontologičari, posve su legitimno i metodološki dosljedno htjeli voditi raspravu o modelima; drugi, senzibilitetom, naobrazbom i profesijom bliži komunikacijski prozirnijim modusima, jednako se legitimno u takvu raspravu nisu upuštali - ukratko, nije se teško složiti s dijagnozom Igora Mrduljaša iz prije citiranog teksta: *Htjeli bi iskreno reći da je predstava pogodila neka bitna pitanja politike izrugujući joj se, ali istodobno znadu da postoji granica koju ne smiju prijeći.*

Na Igrama je *Svrha...* imala ukupno dvije izvedbe, 24. rujna otvorila je u dvorištu Studentskog centra, kao predstava izvan konkurencije, 11. IFSK (Internacionalni festival studentskih kazališta). Spomenuti broj "Prologa" teško da je dotada već bio izišao, no "Vjesnikov" kritičar, potpisan inicijalima D. V. C., objavljuje nakon zagrebačke izvedbe tekst kojim iskazuje istu unutarnju podvojenost.

Nakon svih *povijesnih* sjednica Predsjedništva SKJ i CK SKH iz 1971. i 1972. *Svrha...* je potonula u usmenu legendu. U dvjema spomen-knjigama Dubrovačkih ljetnih igara - iz 1979. i 1989. - u tekstualnom se dijelu ne spominje. Spominje je, istina, Ivan Krtalić u radu *Trideset i pet godina Dubrovačkih ljetnih igara* objavljenom kao posebno izdanje Zavoda za kulturu Hrvatske i časopisa "Gesta", Zagreb, Varaždin 1984.



DUBROVACKE LJETNE IGRE
FESTIVAL DUBROVNIK

Suraduje RTZ
In collaboration with the
Zagreb Radiotelevision

17. 19. VIII 1971.

Bunićeva poljana
Bunić Square

Festivalski dramski ansambl
Festival Drama Ensemble

IVAN KUŠAN

SVRHA OD SLOBODE

THE PURPOSE OF FREEDOM

Povijesna dražba s glumom i pjevanjem

Historical auction with acting and singing

Redatelj / Directed by MIRO MEDJIMOREC

Scenograf / Sets by ZVONKO ŠULER

Izbor i adaptacija kostima

Costumes selected and adapted by ZVONKO ŠULER

Glazba / Music by LADISLAV TULAČ

Koreograf / Choreography by IVANKA ŠERBEDŽIJA

Jezični savjetnik / Linguistic adviser MIŠE MARTINOVIC

Asistent redatelja / Assistant director IVAN VOINOVSKI

Osobe / Cast

Knez / The Rector	Darko ČURDO
General Vladimir	Duro ROGINA
Generalica / General's wife	Tatjana SAVIC
Dživan, njihov sin / their son	Branko SUPEK
Trgovac Obrad / Merchant Obrad	Rajko BUNDALO
Mara, njegova žena / his wife	Kostadinka VELKOVSKA
Sofija, njihova kći their daughter	Dubravka KUNČEVIC
Biskup / The Bishop	Enes KIŠEVIĆ
Karlo- pjesnik / Poet	Niko KOVAČ
Vlatka, njegova žena / his wife	Zrinka KOLAK
Licitator / The Auctioneer	Otokar LEVAJ
Porfirogenet, bizantinski kroničar / Byzantine Chronicler	Zdenko JELČIĆ
Mali gradski povjesničar / Small Town Historian	Ante TUDIĆ
Ljubmir	Dubravko SIDOR
Gavrilo	Drago MESTROVIC
Gladnica	Žarko POTOČNJAK
Mornar / A Sailor	Kostadin DRVAROV
Voda okupatora (Gusar, Turčin, Francuz, itd.) / Invaders' Leader (A Pirate, A Turk, A Frenchman)	Mladen BUDIŠČAK
Okupatori (Bizantinci, Gusari, Mlečani, Francuzi, Austrijanci, Slaveni) Invaders (Byzantines, Pirates, Venetians, Frenchmen, Austrians, Slavs)	Nikola ASLIMOVSKI, Miljenko BRLEČIĆ, Živko NIKLEVSKI, Mirko ŠATALIĆ, Zvonimir ZORIČIĆ
Članovi Velikog i Malog vijeća / Members of the Great and Small Council	

Nemajući mogućnosti za ovu prigodu konzultirati ono što je preostalo od arhive Dubrovačkih ljetnih igara nekako mi je teško vjerovati tvrdnjama dr. Krtalića, jer mu je *Svrha...* očito izvrsno poslužila za još jedan retroaktivni prinos dozidavanju tadašnjim ideološkim bosovima počudne predodžbe o 1971.: *Sliku potpuno nestvaralačke i nekreativne situacije i atmosfere pokazuje upravo primjer ove predstave*, piše on na str. 81. A to da je, što također tvrdi, predstava doživjela neuspjeh, mogu opovrgnuti, nasreću, dostupni prikazi, kao i iskazi, nasreću, živih sudionika. Tko bi mu, dakle, vjerovao?

Uostalom, tko zna što bi bilo da nije bilo. Možda bi se, bez onih *povijesnih* sjednica, *Svrha...* bila igrala na DLJI 1972. i susljednih godina nakon što bi se činovnički strah smanjio, a vlast u odnosu spram farse odustala od oblikâ farsičnog ponašanja. Napokon, u onom "Prologovu" razgovoru barem je jedna stvar detektirana bez uvijanja: *upiranje prstom u "istočni vetar"* koje je Rade Šerbedžija, nakon pohvala predstavi, spomenuo kao ono što ga je zasmetalo, mora da je za one koji su *Svrhu...* pomeli, bilo pravi kontrarevolucionarni tornado.

Branka Brlenić-Vujić

POVIJESNE DRAME TOMISLAVA BAKARIĆA

Hrvatski triptih Tomislava Bakarića arhitektonsko je zdanje hrvatske povijesti, u čijem su temelju: *Anno Domini 1573.*, *Mora* i *Smrt Stjepana Radića*.¹ Što je hrvatska povijest za Bakarića? Da li je skupljanje kamenčića krhotina velikog mozaika, u kome je povijest sastavni dio tragičnog doživljaja? Svaki kamenčić ima svoje posebno značenje i istovremeno značenje u odnosu prema cjelini. *Hrvatski triptih* nije samo pozornica povijesti nego biće s razgovjetnom povijesnom sudbinom koja ima svoj izvor i uvor. Bilježiti alegoriju povijesne sudbine hrvatskog naroda, kušnja je nacionalnog bića u njegovoj povijesnoj sinusoidi i ontološkoj zadanosti po kojoj neki narod biva po onom što jest. Tragedija je rez ljudske sudbine, u kome se neki model svijeta ostvaruje kao continuum njegove konstrukcije i u tom continuumu poetika prostora ispisuje križni put unutar povijesne drame, koja je i drama povijesti. Baštineći onu mudrost koju mu je podarila patnja, tragično je najviši stupanj ljudske svijesti nakon čega mora doći očaj ili očišćenje.

Hrvatski povijesni pakao dobiva specifičan kroničarski karakter, ispisujući svoju egzistenciju kao sliku martirija i nedovršene drame postaja prevaljenog puta. Svaka je dio trpljenja, opterećena određenim značenjem, ponavljajući put ne prema svetosti nego prema odjelotvorenju pučke snage u potrazi za izgubljenom poviješću. Bol i patnja kao posljedak povijesnog bespuća ontološko su utemeljenje tragičnog osjećaja života. Izvor i uvor dobivaju poseban smisao u kojima nije samo sadržano dramatično zgušnjavanje vremena, nego i izbor junaka tragične povijesti, u kojoj sama povijest može postati tragičnim junakom.

U Bakarićevu triptihu hrvatska književnost dobila je odslik svog Pakla, a povijest svoj dance macabre u groznici *od tolikih smrti i krvi* proživljenoj po raznim bojišnicama povijesnog bespuća. Povezanost diskursa *Hrvatskog triptiha* s kulturom u

1 Tomislav Bakarić. *Hrvatski triptih*, CEKADE, Zagreb 1988. Uredila Giga Gračan. Usp. u knjizi: *Poslije mnogo ljeta ipak. Razgovor s Tomislavom Bakarićem*, Giga Gračan, str. 179-189. Svi navodi dati su prema knjizi *Hrvatski triptih*.

kojoj je utemeljena poput luka, spaja hrvatsku povijest 16. stoljeća *Anno Domini 1573.* preko drame zablude Ujedinjenja *Môre do Smrti Stjepana Radića*, gdje prošlost i sadašnjost *Anno Domini 1991.* i *1992.* zajednički čine pozornicu kolektivnog sjećanja, pučke svijesti i pre/poznavanja povijesnog konteksta, uspostavljajući jedinstvenu, prostornu doživljenu simultanost i sposobnost retroaktivnog dopunjavanja tekstova.

MIJATOVIĆ: *Evo, sve je tu. Sve je tu lijepo zapisano. S Bosnom ćemo lako, i s Hercegovinom, to su srpske zemlje, naš narod, je li. Isto tako i s Dalmacijom, pa i Slavonijom. Gdje bude tudih naroda, a tu prije svega mislim na Hrvate, tu ćemo morati malo oštrije, onako kako smo nekad s Turcima. Velike posjede oduzeti i na njih naseliti Srbe, a domoroce istjerati. Ako se ikogod pobuni, dovesti vojsku, neka malo pripuca, neka štogod zapali, da se oni razbježe.* (*Môra*, Prvi čin, Treći prizor, Srpsko poslanstvo u Londonu, str. 73).

Iluzija zbilje postaje zbilja iluzije. A vrijeme se vraća svom početku kroz poricanje i ponavljanje prošlih događaja. Početak je kraj i kraj je početak. Predznaci su obrnuti u obnavljanju povijesti kroz opetovanje fabule i susret s vlastitom prošlošću koja se nadaje kao sadašnjost.

Antička tragedija ukorijenjena je u grčkoj duhovnoj baštini, a povijesna drama oživljava znana zbivanja iz povijesne baštine. Ako je mit maštanje koje proizlazi iz osjećaja, povijesnost je jedna od bitnih oznaka strukture ljudskog opstanka. U antičkoj tragediji mit dramaturški funkcionira na isti način, na koji u povijesnoj drami funkcionira povijest, tj. kao kolektivno sjećanje. Postoje povijesne drame koje su ušle u ljudsku svijest kao nešto završeno i zaokruženo. Iza njih je ostala slika koja je možda oblikovala svijest ljudi ili puka. U isto vrijeme postoje nedovršene drame kojima smrt nije dala konačni smisao. Zbiljski događaji i zbiljske ličnosti nestale su u ponoru vremena i više se ne mogu obnoviti. Obnoviti se mogu samo njihove mentalne slike. One su pohranjene u jezikoslovnom materijalu i zato pripadaju području intertekstualnosti. Povijest ne čine događaji već priče o njima, tj. ono što je o njima sačuvano u jeziku. Kao i mit, i povijest je u skrajnjoj liniji samo tekst, ili skup tekstova u kojima su upisani prošli događaji, i to više njihovi odjeci nego oni sami.

U etimološkom značenju *mythos* je riječ, ali i povijest; dakle izvorište re-prezentacije čovjekove predodžbe o samom sebi i o svijetu u kojem živi. Mitska povijest ponavlja se kao ljudska povijest. Na taj način se stvara značenjska tenzija koja obogaćuje ili čak mijenja prvotni smisao teksta unutar povijesnog sinkronog i dijakronog okruženja.

Hrvatski triptih ne izvlači povijesne događaje iz ponora vremena nego ih nalazi u skupu tekstova koji čini sama povijest kao sjećanje na prošlost. Povijesne događaje iščitavamo unutar intertekstualnosti, u njihovoj svezi s tekstovima koje poznajemo kao povijesne, čiji model Bakarić traži u tragičnoj farsii groteskne grimase ranjenog upita i ironičnog okvira za tragiku.² Tražeći prošlost kao predpovijest vlastite sadašnjosti, razotkriva je u ironijskoj depatetizaciji i dekonstrukciji. U fantazmagoričnoj groteski otimlje svoje likove prekrajanju i uspostavlja igru povijesti s poviješću. Otuda njegova povijesna repriza u obliku farse s tragikomičnom strukturom likova i humorom ispod vješala koji nas je pratio na povijesnom bespuću. Kao

² Usp. Wayne C. Booth: *A Rhetoric of Irony*. Chicago, 1974; Arnold Heidsieck: *Das Groteske und das Absurde in modernen Drama*. Stuttgart, 1969.

da je uskrsnuo čitav jedan halucinantan svijet Krležina *Hrvatskog boga Marsa, Balada Petrice Kerempuha* i drame *U logoru*:

Križanje seoskih putova. Trošno prastaro raspelo.

Zdesna se pojavi seljak - prosjak...

Jedna noga mu je oduzeta. Škiljav je, balav, obrastao u prosjede dlake, donja vilica mu je slomljena te jedva uspijeva donjim zubima pogoditi gornje. U hodu se služi štapom...

Zastao je pred raspelom, prekrizio se, nešto promrljao, a zatim je pošao dalje. Iz džepa vadi nekakve mrvice i jede ih. Odjednom se zaustavi i okrene publici.

PROSJAK: *Ja sam već odavno raskrstil sa svim iluzijama. (Anno Domini 1573., Drugi čin, Zastor, str. 32).*

Simulirajući *literaturu činjenica* Bakarić didaskalijom negira njihovu sposobnost stvaranja iluzije. Učinkovitost ironijske deziluzije podastire istu sliku u pozitivu i negativu. Svjetotvornost riječi i imenitost stvari lice su i naličje istog.

Na križnom putu galgenhumora povijest se razotkriva kao bogata trpeza užasa, krvi, mučenja i smrti, iza koje stoji subverzivni smijeh rastvorbne kajkavske fraze u slici tjelesne topografije razjapljene čeljusti i otvorene gladne utrobe. Potka raspela je tragična, a utopija se preokrenula u infernalno i sablasno-groteskno *hrvatskih Kristuša, s trideset i tri prelomljena rebra, prorupljenim sisama i krvarenjem na bezbroj rana drvenog hrvatskog Boga, golog, bijednog, kome fali lijeva noga...* (Miroslav Krleža; *Baraka pet be, Hrvatski bog Mars*).

Križni put prosjaka iz rubne vizure otvara martirij *Anno Domini 1573.* i hrvatsku kob kao sudbinu koja pokazuje svoje rane križnog puta.

STJEPKO (Gregorijanac), a za njim Andrija, koji mu nosi naramak s užadi za vješanje: *Reci tom prokletom Alapiću da ja nemam više ni jednog jedincatog štrika. ...* Pojavi se Seljak - prosjak vukući za sobom, masivni teški križ... (*Anno Domini 1573., Šesti prizor, str. 47-48*).

Alegorija kao strukturalna zasada, a ne kao stilska kategorija, obraća se pluskvamperfektnoj pučkoj tradiciji subverzivne kajkavske, ali i domobranske fraze Krležine *Croatice*. Izvornost pučke riječi groteskne grimase i karnevalesknost dance macabra u Bakarićevu *Hrvatskom triptihu* dobiva svoju vertikalu u oživljavanju lika pučkog brižnog Krista s anonimnih raspela na križanjima sjeverno-hrvatskih cestâ, čiji ikonični model vidi u plebejizaciji sakralnog, unutar kojeg se zrcali nasmijano lice užasa s pučkom varijantom poseljačenog sveca. Biblijski mitem i Kristov lik u funkciji su prosredovanja povijesti kroz njeno ponovo radanje i ponavljanje. Semantika tog znakovnog sustava ne izražava samo vanjski oblik jedne kulture koja u *orkestraciji brabantskog nečeg u nama i oko nas treba da bude breughelovski smeda, ogromna, trogloditska poplava* (Miroslav Krleža; *Povratak Filipa Latinovicza*), kao varijanta Kristovog križnog puta Michelangelovog *Posljednjeg suda* iz Sikstine, nego i kao križni put koji u sebi sažima i sve one životvorne sile, koje omogućavaju u pučkoj varijanti kontinuitet povijesne svijesti i osjećanje pripadnosti zavičajnoj podlozi, vraćajući se svojim korijenima.

Intermezzo furioso Krležina *Vučjaka* u *Mòri* dovodi usporedbeno Bakarićeva poručnika Horvata, Prebega i anonimnog hrvatskog vojaka³ na scenu pojačavajući

3 Usp. Darko Gašparović u eseju *Dvadeset godina hrvatske drame* upozorit će glede Bakarićeve *Mòre*: *Tekst izvrsno funkcionira u pojedinim prizorima (tri vladara na bojištu, parafrazira krležine ratne paradigme u likovima Prebega i Horvata, smrt Franje Josipa), ali se kao cjelina spouiče o autorovu neodlučnost da se opredjeli između farsičnog i dramskog. ("Forum", XXV, 5-6., Zagreb, 1986., str. 576).*

opseg sablasno-grotesknog iz prvog prizora prvog čina u prvi prizor drugog čina. Poput sablasti pojavljuju se osobe koje su već ranije bile poznate u *Croaten lageru* dance macabra paklenog simultaneizma križnog puta nezavršive komedije Ujedinjenja.

Ironijsko traženje naličja na temelju razaranja iluzije, gdje intertekstualnosti odgovara svojevrсна interpovijesnost u svršishodnosti fiksijskog obrata u groteskno,⁴ infernalno i opsceno do rađanja prvog hrvatskog goblena u zaključnom prizoru *Anno Domini 1573.*, u kojem Stjepko Gregorijanec progovara frazom jednog Pube Fabricz-ya.

MILIĆ, razgleda Sofijin vez: *Jelen! Kakav krasni jelen!*

SOFIJA: *Još nisam završila rogove.*

STJEPKO: *No, mislim da to neće biti nikakav problem. Dragi moj Tomo, ovo... ovo što tu vidiš... mislim da se slobodno može nazvati prvim hrvatskim goblenom. Ovo je značajan trenutak. Za našu kulturnu povijest, ovo je vrlo značajan trenutak. (Anno Domini 1573., Drugi čin, Deveti prizor, str. 54)*

Mundus inversus iz kojeg progovara iskrivljena maska karnevalskog naličja čiji je posljedak mrtvački ples kao razorni svijet svršetka farse.

CAR (Franjo Josip I)... *Krv i dim, topovi i golo raskravljenno meso. Smrt! Smrt! To je jedina istina ovog svijeta... Mrtvo tijelo nekog dobrog vojnika! Postoji li ljepši prizor na svijetu... U njegovoj je utrobi započeo proces raspadanja i to ponovo zagrijava njegovo tijelo. Treba prisloniti uho uz te slabine i osluhnuti ljubazni razgovor crva koji se goste u najljepšem od svih svjetova... Iz usta mrtva vojnika izlijeću ptice mira, iz njih lepršaju bijele golubice mira, iz njih struji pjesma, dolazi nova glazba. (Mòra, Prvi čin, Peti prizor, str. 79.)*

Tragična farsičnost i farsična tragičnost imale bi ishoditi čistom osjećaju apsurdna. Ako tragično treba tražiti u povijesti kao učinak silovitosti povijesti kao temeljnoj znanosti o ljudskoj sudbini, onda se farsičnost ništa manje ne nameće kao pojavnost "velikih" povijesnih gesta i grimasa.⁵

NIKOLAJ (N. Romanov): *Tako je! Mi smo poslani od boga da spasimo svijet i mi ćemo ga spasiti htio on to ili ne. Spasit ćemo ga, pa makar morali poklati sve oko sebe, makar svim svjetskim rijekama tekla krv a ne voda, makar sve svjetske šume bile u plamenu, makar od ljudskog roda ne ostalo ništa. Mi smo spasitelji! (Mòra, Prvi čin, Peti prizor, str. 81.)*

Drama likova prerasta u dramu prostora u kojoj je farsa u svom posljednjem obliku metafora metafore. Kad se tragedija stavi u tijesne okvire, nastaje groteska. U iskrivljenom zrcalu farsa bilježi skrajnju preobrazbu tragedije koja je prešla u povijest. Neumoljivost sudbine zamijenjena je neumoljivošću gluposti u raspršenom smijehu marginalaca pučana u kojima se prelama moralnost tog svijeta. Njihova akcija ne oblikuje povijest, ali njihove sudbine daju sliku vremena i ljudi koji su povijest oblikovali. Zauzevši rubnu vizuru marginalci pučani nametnut će se kakvoćom riječi čiji je posljedak razorni pojam jezika i jezična situacija zaoštrena do

4 Usp. Mira Đorđević: *Groteskno kao poetska kategorija*. "Umjetnost riječi", XXVI, 1-2, Zagreb, 1982, str. 128.

5 Usp. Zvonimir Mrkonjić: *Preobrazba farse*. "Prolog", 26/1975. str. 3-11.

groteske. Igra riječi je aluzivni mehanizam koji s ruba ideja motri u pravcu sredine povijesnih činova.

MARIJA (kraljica), napokon se nasmije: *I gotovo si obuo miša? Gotovo si ga obuo.*

KRALJ (Aleksandar), začuđeno gleda Mariju, a zatim se obrati Živkoviću: *Imam osjećaj kao da mi je progrizao kožu na tabanu. Skida čarapu.*

ŽIVKOVIĆ (Petar general), razgleda taban: *Ne vidim ništa, Vaše kraljevsko Veličanstvo. Čini mi se da je to bio neki miroljubivi miš. (Smrt Stjepana Radića, Prvi čin, str. 127).*

U antičkoj tragediji ličnosti nose u svome imenu bremenitost svog značenja kao poznati likovi. I povijesna drama se bavi likovima i događajima koji su odranije poznati na osnovi onog skupa tekstova koji stvaraju njihovu povijesnu svijest. Za svijet dramskih činjenica nije nužan svijet povijesnih dokumenata. U Bakarićevu tekstu dolazi do sukladnosti ironijske forme i historiografskog skepticizma. Motiv je ljudski: raskriče čovjeka na mitsko i zbiljsko u obzorju povijesnog, kojeg treba spasiti za Povijest.

Razaranje čovjeka i smrt kao poništenje božanskog u čovjeka, slika je grotesknog svijeta, u kojem univerzalni kozmički krik pojedinca nije izvanvremeni, nego pripada vremenu razrivenog povijesnog obzora ironijske subverzije. Da sačuva svoj ljudski ponos, čovjeku je vrlo malo preostalo, možda *groteska kao oblikovno načelo*⁶ i reinterpretativni modus.⁷

Završni akord *Hrvatskog triptiha* je *Smrt Stjepana Radića* kroz čiju sudbinu se iščitava sama hrvatska Povijest. Lik Stjepana Radića nije stvarnosno nazočan, ali se neprekidno osjeća kao pitanje odgovornosti za daljnji tijek povijesti, na kojoj je prostrta bogata trpeza krvi.

KRALJ (Aleksandar), gleda za njim (Puniša Račić) i odmahuje glavom: *Puška i rakija, to je sve što ga zanima. Trčao je za zečevima brže od pasa. Takav pokolj još nisam vidio. Kad ugleda krv, naprosto se pomami...*

RAČIĆ: *Ja živim od puške, Veličanstvo. Puška i nož, to su mi brat i sestra. (Smrt Stjepana Radića, Drugi čin, str. 145.)*

Dance macabre križnog puta, martirija iz *Anno Domini 1573.* s pogledom na hrvatsku Golgotu i Uskrsnuće u grču samog života u zrcalu zaziva Čovjeka. Kad se pojavi kao mundus inversus, preobražava se u farsu.⁸ Nevidljiv Stjepan Radić nazočan je unutar *Hrvatskog triptiha* režirajući ga kao posljednju nadu svog izbavljenja. Kad umiru heroji, penje se kao mogućnost tragični junak kazališne scene, ali i povijesti. Drama križnog puta i njegova postaje uskrsuju duše umrlih. Groteskni realizam pučkog izraza u nasmijanom užasu dionizijske stihije karnevalske slike katarzična je točka farse u rušilačkoj energiji sablasnog smijeha, iza koje se nadaje vertikalna pučkog Brižnog Krista kao drama hrvatske povijesti, oglašavajući se starohrvatskom kajkavskom baladom.

6 Usp. Darko Gašparović: *Kamov, apsurd, anarhija, groteska*. CEKADE, Zagreb, 1988, str. 29.

7 Usp. Darko Novaković: *Suvremena teorija grotesknog*. "Umjetnost riječi", XXVI, 3-4, Zagreb, 1983, str. 90-91, str. 187.

8 Usp. Zvonimir Mrkonjić: *Jedna nova tradicija: Groteska*. "Prolog", XIII, 50, Zagreb, 1981, str. 15-18; Mira Muhoberac: *Teorija groteske i suvremena hrvatska drama*. "Prolog", XV, 57, Zagreb, 1983, str. 4-26.

JANA (Jurkova) u tišini koja je nastupila tiho zapjeva.

*Mili moji, mili moji, bregi zeleni,
zakaj ste mi, zakaj ste mi tak počrneli?*

*Puntari su, puntari su smrt pobedili,
zato ste mi, zato ste mi tek počrneli.*

*Nedra vaša, nedra vaša, bregi zeleni,
zrigala su, zrigala su pekel ognjeni.*

Zakaj ste mi, zakaj ste mi tak počrneli?

Dušu ste mi, dušu ste mi moju vubili!

(Anno Domini 1573., Drugi čin, Osmi prizor, str. 54.)

Bakarićeva Jana dozivat će poput pjesnika *Simfonija* svoju žudnju:

I ovdje u paklu sanjamo sunčani stil;

zrcaleći iz *kervave megle* viziju hrvatske povijesti, iza koje stoji brueghelovski *Trijumf smrti* i Goyini: *Los Caprichos*, *La tauromaquia*, *Los desastres de la guerra* i progovara krik ljudske upitnosti u slici:

zgaženih sudbina, silovanih žena, sva ta piramida zla i gluposti, požara i nesreća... sav taj kaos zločina, kriminala i smrada⁹, u kojem lucstvo se vtaple v sramoti i gnusu.¹⁰

Ako je egzistencija sloboda izbora, esencija je ono što ostaje od nas. Aluzivno i asocijativno povezujući u kontekstu ironičnog i grotesknog naznačeno pitanje¹¹ između tragičnog i farsičnog s videnjem i spoznajom ljudskog pakla Tomislav Bakarić u *Hrvatskom triptihu* podastire dodatni intertekstualni smisao krvave i tragične dramatičnosti izbora egzistencije na zbiljskoj pozornici života.

9 Miroslav Krleža: *Francisco Jose Goya J. Lucientes. Eseji*, I., Zagreb, 1961, str. 240.

10 Miroslav Krleža: *Na rubu pameti*. Sarajevo, 1983, str. 194.

11 Darko Gašparović: *Dvadeset godina hrvatske drame*. Ibid.

Boris Senker

KAKO SU MUJIČIĆ, SENKER I ŠKRABE PERSIFLIRALI HRVATSKU POVIJEST

Autoanalitička kozerija

Valja mi ponajprije odgovoriti na pitanje otkud to kvazikritičko - ili, ipak, kritičko - distanciranje subjekta od objekta ovog izlaganja sugerirano naslovom. Zbog čega i radi čega prošlo vrijeme i treće lice množine? Zašto ne: *Kako Mujičić, Škrabe i ja persifliramo hrvatsku povijest*, ili: *Kako smo Mujičić, Škrabe i ja persiflirali hrvatsku povijest?*

Što se vremenskog odmaka tiče, odgovor je jednostavan. Posljednji tekst koji je zajednički napisao i potpisao imenovani trojedni autor bio je *pučki igrokaz s pjevanjem i mudroslovljem - Trenk iliti Divji baron*, praizveden 12. prosinca 1984, ovdje, u Osijeku, u dvorani Studentskog centra. (Kazališna se zgrada obnavljala.) Budući da se punih osam godina nije našao na zajedničkom poslu, a kako se čini, neće se više ni naći, trio pripada prošlosti - premda još ne i povijesti - hrvatskog kazališta. Uzgred rečeno, bilo mu je i vrijeme da se upokoji jer je godine 1984. napunio točno 111 godina života ($3 \times 37 = 111$) te, dubokoj starosti usprkos, shvatio poruku skrivenu u tom broju što je istodobno tri i jedan. Dalje se, ukratko, nije ni smjelo ni moglo.

Što se trećeg lica množine tiče, odgovor je još jednostavniji. Samo čovjek koji nikad nije zavirio u dramski svijet Pirandella ili Becketta, ni listao *Djela apostolska*, niti bilo što zna o životopisima najodličnijih među odličnicima u suvremenom nam političkom, društvenom i kulturnom životu može naivno vjerovati u to da postoji neka čvrsta nepromjenljiva jezgra ljudskog bića, neka duhovna i moralna *columna vertebralis* koju običavamo zvati identitetom. Samo takav čovjek, naivac rekoh, može pomisliti da su Boris Senker koji je od 1970. do 1984. s Tahirom Mujičićem i Ninom Škrabeom pisao za kazalište i Boris Senker koji je nakanio sada i ovdje o tome nešto

reći ista, istovjetna osoba te se njezino JA može protegnuti na dvadeset i više godina (rada, dakako).

Nego, što je u petnaestak godina skupnog pisanja stvorila tročlana dramska manufaktura? I koliko su njezini dijaloški proizvodi poznati književnoj i kazališnoj javnosti? Ako je Krleža u ovom gradu godine 1928. imao razloga ustvrditi kako drži da je njegov dramski rad *prisutnoj gospodi gimnazijalcima* zacijelo nepoznat - unatoč tomu što je za sobom već imao bučnu polemiku s Josipom Bachom, zabranu *Galicije*, četiri premijere u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, tri Demetrove nagrade i deset dramskih tekstova tiskanih u književnim časopisima i knjigama, a o sebi napisanu malu biblioteku s gotovo tristo bibliografskih jedinica - čemu se može nadati pisac svojevrsnog pogovora što objavljenim, što neobjavljenim izabranim djelima-nedjelima Škrabea, Mujičića i Senkera? Može, razumije se, računati s tim da ljudi djelomičnu informiranost shvaćaju kao svoj propust, grijeh ili sramotu, a ne kao posve obično i očekivano stanje u svakoj kulturi, te će stoga svi svečano izjaviti kako znaju sve o svemu, pa tako i o spisateljskoj trijadi i njezinu radu, i odbiti svaku informaciju kao bezobrazluk, izraz nepovjerenja i uvredu. Budući da taj strah ili kompleks svima i svakome nanosi mnogo više osobne štete nego javnog ugleda, dopustite mi da vas, ne vrijeđajući ni ne potcjenjujući nikoga - pa ni trojkin kazališni rad - s nekoliko riječi ipak izvjestim o tome što se i za koga učinilo u spomenutih petnaestak godina.

Zašto se uopće pisalo? Kad je prije četrdeset pet godina George Orwell i za sebe i za svoje čitatelje tražio odgovor na to pitanje, naveo je, *uz potrebu da se zaradi za kruh*, još četiri glavna motiva zbog kojih netko piše, barem što se tiče proze, a ti su motivi: *puki egoizam, estetski entuzijazam, povijesni poriv i politička svrha*. Nije naveo peti, jednako jak motiv, a taj je, pak, *čitateljsko nezadovoljstvo, nezadovoljstvo postojećom literaturom*. Čovjek, napokon, može pisati i radi toga da ne samo drugima nego i sebi priskrbi nešto dobre lektire za mirnu starost.

Trojici apsolutne komparativne književnosti akademske godine 1970/71., međutim, nije bilo do skrbi za starost - amaterski su se, naime, bavili kazalištem za djecu - pa ni do čitanja, nego do predstave. U Studentskoj sceni "Malik Tintilinić" Malog kazališta Trešnjevka imali su sve - i prostor, i kakva-takva sredstva, i oveću grupu mladih glumaca, glazbenika i likovnjaka pripravnih da surađuju na predstavi za djecu, i viziju scenske bajke o (izmišljenim, razumije se) praslavenima - sve, osim teksta. Tako je, usporedo s improvizacijama i pokusima, koje je vodio Tahir Mujičić, napisana i zapisana *Bajka o kneževiću Sveboru i Svarožici Sunčici*, premijerno prikazana 15. veljače 1972. u malome trešnjevačkom teatru. Dogotovljen, ali neobjavljen, tekst je zapravo kombinacija scenarija (dijaloga koji su ponajčešće pisani prije pokusa, a na njima korigirani) i zapisa (didaskalija koje su bilježene na pokusima i nakon njih). *Svebora* je 1978. u Zagrebačkom kazalištu mladih režirao Tomislav Durbešić, a postavila su ga i lutkarska kazališta u Zadru i Mostaru.

Studentska se družina nakon tridesetak odigranih predstava razila, a spisateljska je trojdnica počela surađivati sa zagrebačkim i pokrajinskim kazalištima i glumačkim družinama. Za Zagrebačko kazalište mladih nastao je ciklus *Neuzoritih igara* ili *Antipedagoških komada*. Tvore ga *Vitezovi otrulog stola* ili *Vola oko stola* (praizvedba 21. ožujka 1973. u režiji Joška Juvančića), *Tri pušketira* ili *Junaci ulice Liberté* (9. siječnja 1976. u režiji Želimira Mesarića) i *Robin Blood* (neizveden). Muke antijunaka

Neuzoritih igara - Bumblea Bockheada, Boutona i Robina Blooda, mladaca koji traže svoje mjesto u svijetu odraslih ili, barem, starijih - izaziva ne samo to što su Arthurov Camelot, Ulica Liberté, Versajski vrt i Elizejska poljanica te Kraljevina NAS (što će reći Normana, Angla i Sasa) Prokrustove postelje na kojima ih čekaju rastezanja, kraćenja i, ponajviše, svijanje kičme nego i time što su sva mjesta već zaposjednuta. Svi su - i stari, i mladi - već uredno potkresani, rastegnuti i svijeni te nekim redom poslagani, a naivni mladac kruži oko njih, pokušava privući pozornost, dokazati se, biti koristan i uporabljiv te tako zaslužiti prijem u respektabilni Klub standardiziranih nakaza. S neuništivim, vječnim zanesenjacima koji kao da se rugaju društvu i vlasti svojom nepomučenom vjerom u Veliku Laž zvanu viteštvo, pušketirstvo, odmetništvo ili kako ćete, srastao je Tihomir Polanec, dragi dobri Miško. Njegovom svojevolumnom smrću 1982., u doba pokusa za *Robin Blooda*, koje je ponovno vodio Joško Juvančić, prekinut je rad na ciklusu *Neuzoritih igara*. *The show must go on* nepisani je zakon kazališnog svijeta, ali ima trenutaka kad ste obvezni prekršiti ga. Tako i naš Robin nije mogao pristati na pozorički život u bilo čijem tijelu osim Miškova, i umro je zajedno s njim.

Posvetio sam tim *igramama* nešto više mjesta jer su i one posredno govorile o nacionalnoj povijesti. Točnije: pokazivale su - istina na svoj neuredan, razigran, karnevalski način - mehanizam proizvodnje Velikih Laži i grotesknost sitnih duša koje silom hoće (već za života) biti povijesne veličine te svaki svoj čin, napose nasilje i grabež, proglašavaju nužnom posljedicom Slavne Prošlosti i prvim korakom u Sjajnu Budućnost.

Zagrebačko gradsko kazalište "Komedija" iz radionice je dobilo *O'Kaj* (napisan zapravo za ansambl "Malika Tintilinića", a praižveden na Kaptolu 21. svibnja 1974. u režiji Vlade Štefančića), *Novelu od stranca* (14. svibnja 1977., također u Štefančićevoj režiji) i *Kaj2O* (1. ožujka 1985., isti redatelj). *O'Kaj*, *Kaj2O*, a trebao je slijediti i, recimo, *Lokaj - Trokaj*, rađeni su po znanom obrascu filmske komedije: stvorite komički par - ovdje su to dva kajkavca - temeljen na oprekama (brz-spor, dosjetljiv-tup, superioran-inferioran, urban-ruralan i slično) i ubacite ga u klišetiziran žanrovski svijet westerna, krimića, ljubića, avanture, rata... (Sjetite se nekih filmova Stanlia i Olia, primjerice *Fra Diavolo* ili *Na Divljem zapadu*). U izvedbi je, međutim, musical, koji svagda teži pojednostavljenju, niveliranju, svodenju tragedije na melodramu, a komedije na idilu, nadjačao persiflažu žanra westerna i krimića te scenarije za, brukovski rečeno, predstave grubog teatra uporabio i izrabio kao libreta za predstave mrtvačkog teatra, koje k tomu, da se poslužim riječima Igora Mrduljaša, nisu ispunile temeljni preduvjet tog oblika zabavljačkog teatra - prikazbeni perfekcionizam.

Komedija dešperata u dva ata - *Novela od stranca* ili *Firenze, stanotte sei gala* dramaturški je bliža *Neuzoritim igrama* nego netom spomenutim persiflažama westerna i krimića, a središnji lik - Marin Držić/Marino Darsa - posuđen je iz hrvatske povijesti, ne samo književne i kazališne. Ubacivši pisca u njegovu omiljenu komičku situaciju (naivac među lukavcima, mogući predmet okrutne sprdnje) iskoristili su znalački - tako o *Noveli* Tonko Maroević, hvala mu - neke biografske podatke (urot-nička pisma) i načinili cjelovit igrokaz o deziluziji i iznevjerenom snu. *Ideja teatra u teatru ovdje nije tek tehnička poštapalica nego zaista dobija sudbinski predznak*. Kako? Ukratko, ovako: Protjeran iz Dubrovnika, Marin Držić svojoj staroj žudnji za idealnim svijetom daje novo, mlado tijelo, tijelo ljepuškastoga, naivnog i nespretnog

Marina Darse te za nj pomoću teatarske *negromancije* stvara Čisti Grad (Citanetu, kako je i naslovljena prva verzija komedije tiskana u "Prologu" 1975, br. 22), grad nazbilj - Fjerencu - u kojoj bi, kao i u *Indijah Starijih* iz tirade Dugoga Nosa, trebalo vladati *veselo i slatko vrijeme od prolitja*, gdje bi mladić mogao, kako zaneseno i sladunjavo pjeva uoči sloma svih iluzija, *život shvatit ko pastoralu*. Poslan u mit, Marino, međutim, ulazi u povijest i politiku; sanja zlatno doba, a budi se u olovnim vremenima.

Tih je godina napisana i *vatrogasna veselica u dva mlaza - Vatrugasi - Brataskvasi ili Geri na geri egenj geri su rekli Ježica Jabukezec* (praizvedena u Narodnom kazalištu "August Cesarec" u Varaždinu, 6. listopada 1977. u režiji Petra Večeka). Velika se Laž ovdje zove vatrogastvo, a tvrdoglavi mladac koji pali vlastiti (vatrogasni) dom ne bi li se dokazao u njegovu gašenju Puntek Pepelič. Publika se dobro bavljala - a kritika zgražala - pak je redatelj, ujedno i ravnatelj teatra, u razgovoru s Majom Benović "Studio", br. 708, 28. listopada 1977.) pojasnio kako je smišljeno, iz odgojnih razloga, uvrstio na repertoar tako nevrijedan tekst te po njemu režirao jednako nevrijednu predstavu jer će sad gledatelje, koji su u njoj našli *ono što ih (...) nije zadovoljilo* u Metastazi, u Vježbama u Goethe institutu, u Čekajući Godota pozvati na razgovor i dokazati im da *nema smisla da dolaze u kazalište kako bi vidjeli jeftinu zabavu i štoseve*. Toliko o *vatrogasnoj veselici*, koja se o povijest očešala samo posvetom: *Pepelu Stjepana Gjure Deželića, preporoditelja hrvatskog vatrogastva*.

Prijelaz s persiflaže mitskog ulaska junaka u zemlju pravednog vladara, gostoljubivu šumu ili grad *nazbilj* - koji u ciklusu *Neuzoritih igara* i *Noveli od stranca* postaje farsični pad priglupa naivca u jazbinu prepredenih hulja - na persiflažu nacionalne povijesti u ciklusu pod (službeno još neregistriranim) naslovom *Histrionska tri jada*, koji ciklus čine *Domagojada*, *Glumijada* i *Hist(o/e)rijada*, zapravo i nije bio nikakav prijelaz. Evo zašto. Izmišljanje tradicije, da se poslužim sintagmom engleskog povjesničara Erica Hobsbawma, neprijeporno je jedna od ponajvažnijih zadaća afirmativne historiografije, to jest historiografije koja *pričanjem priča* radi na tome da nekom političkom režimu ili društvenom sustavu priskrbi legitimitet. Svako kritičko ispitivanje suvremene zbilje, svaka sumnja, svaki poziv na promjenu, svaka pomisao na to da bi možda moglo i moralo biti drugačije suzbijaju se prikazom povijesti kao duge i mukotrpe plovidbe prema Sretnim Otocima na koje se napokon iskrcao najsretniji od svih naraštaja - naš. Nije važno govori li se pri tom o realizaciji *stoljetnog sna, historijske zadaće, Božjeg plana ili ideje apsolutne pravde*, ili, pak, *o izlaganju duha u vremenu*; važno je to da se prošlost prikaže kao vrijeme postojane i nepromijenjene čežnje, a sadašnjost kao njezino ispunjenje, dakako bez ostatka koji bi zahtijevao bilo kakvu *korekciju* ili, nedajbože, *radikalnu akciju*. Umjesto historiografije, na djelu je mitografija, a ova ne barata povijesnim figurama nego samim prefiguracijama. Dostatno je spomenuti da je u nas, primjerice, savez Ljudevita Posavskog sa Slovencima i Timočanima, sklopljen protiv Franaka, postao prefiguracija *bratstva-jedinstva*, da je Matija Gubec prefiguracija Josipa Broza, da je Dubrovačka Republika između Venecije i Turske prefiguracija *nesvrstane Jugoslavije* između Zapada i Istoka, i tome slično.

Takva historiografija-mitografija stvorila je niz priča i junaka što upravo vape za persiflažom. Prvi na redu bio je Domagoj, za Ivana Đakona *najgori hrvatski knez (pessimus Sclavorum dux)*, za našu historiografiju jedan u nizu junačkih boraca za slobodno more, *mare nostrum* (drugim riječima za punu slobodu gusarenja,

pljačkanje trgovaca u prošlosti - turista u sadašnjosti), a za autore *Priobalnog triptiha* ili *Domagojade* slučajni, nevoljki protagonist triju kratkih farsi, koje su tri postaje njegova depatetizirana, nimalo odisejskog povratka u vlastiti dom i rezigniranog smirenja kraj nevjerne Cvite. I naslovom se gledateljima sugeriralo to da je Domagoj, kušanovski rečeno, prosjak prurušen u nacionalnog junaka, ratnika i moreplovca. Fabula je to, držim, uspjela i argumentirati.

Budući da je spisateljska *trojka* sve tri farse pisala za iste glumce, mogla se poigrati odnosom, uvjetno rečeno, društvenih i glumačkih tipova, statusa i uloge. Evo kako. Uz Domagoja i dvije žene (djevojku i matronu), koji iz farse u farsu prelaze u istoj glumačkoj podjeli, u prvoj farsu sudjeluju Dužd, Savjetnik, Vitez i Patuljak, u drugoj Trgovac, Financ, Pijani fratar i Žandar, a u trećoj Drug Mate, Slobodan (*fakin*), Tepo (*poltron*) i Tonči (*snagator*). Na razini društvenih tipova (statusa) ostvaren je ovaj kontinuitet: Dužd - Trgovac - Drug Mate (vlast), Vitez - Žandar - Tonči (fizička zaštita vlasti), Savjetnik - Financ - Tepo (potporanj vlasti) i Patuljak - Pijani fratar - Slobodan (mariginalac). Zamisao autora bila je da se podjelom uloga posredno pokažu povijesni usponi i padovi, prijelazi iz jednog staleža u drugi, pa je predloženo da prvi glumac igra Dužda, Pijanog fratara i Slobodana (strmoglav pad), drugi Savjetnika, Trgovca i Tepu (blagi uspon pa lagani pad), treći Viteza, Žandara i Tončija (postojanost), a četvrti Patuljka, Financa i Druga Matu (vrtoglav uspon). Glumačka družina, međutim, nije prihvatila taj prijedlog.

Premijerno izvedena 11. srpnja 1975. u Valunu na otoku Cresu, *Domagojada* je na šarenom brodu što se, okičen reklamama sponzora i natovaren glumcima, buradi (kao osnovnim elementom dekora) i grotesknim bifafranskim skulpturama doimao poput kombinacije pijanog broda i broda luđaka, obišla niz gradova i gradića na obali i otocima, iskrkala se na kraj te preko Zagreba sljedećeg proljeća dospjela i do Festivala malih i eksperimentalnih scena u Sarajevu, gdje ju je Žiri kritike, na užas voditelja Festivala, nagradio Zlatnom maskom "Oslobođenja". Umjesto svojega površnog - pa i pristranog - prepričavanja teksta, ponudit ću vam odlomak iz analitički pisanog osvrt - gotovo studije - tiskanog u sarajevskom "Odjeku" od 15. travnja 1976. Ovako "Odjek":

Radnja se događa u tri epohe. Prvi dio je smješten u feudalizam (s iracionalnom fabulom), drugi u kapitalizam (prvobitnu akumulaciju), a treći se događa danas, u socijalizmu.

Razmotrimo lik Domagoja, tko je on i što je on u feudalizmu, u kapitalizmu, u socijalizmu, razmotrimo njegove preobražaje. Očito je da se u današnjici veoma loše osjeća, moralno na najnižem nivou. U prvom dijelu on je pametni sluga glupih gospodara, neustrašiv, spretni i lukavi, a sa puno ponosa i samosvijesti, te izlazi kao pobjednik. U drugom dijelu Domagoj je eksploatirani radnik klasno svjestan društvene situacije u kojoj se nalazi, bude nadvladan, poražen, ali se bori. U trećem dijelu, od prvog koraka, kada stupi na scenu, Domagoj se pojavljuje i tako ostaje cijelo vrijeme kao netko sa teškim psihofizičkim opterećenjem (...), kao pozer, cinik, avanturist, ekscentrik, konačno, ironični promatrač čiji je cilj da egocentrično iskoristi situaciju. (...) Domagoj je zatočenik, i to ne samo danas, već i juče, kao i prekjuče; on se oslobađa samo u uobrazilji (...). A danas je taj nacionalni sinonim još i izopćenik iz društva u koje se vraća tako da ostaje ne samo moralno potučen nego i ponižen.

To je suštinsko značenje, ono što izaziva subjektivne emocije koje određuju negativan stav o ovom dijelu.

Domagojada je ismijala mit o povijesnom oslobađanju i zato ju je potpisnik citiranog osvrta - potpisnik, velim, jer autor je Vlast - ocijenio vulgarnom i društveno neopravdanom (...) predstavom bez vjerodostojnosti, a nagradu kritike promašajem. Pogodak bi zacijelo bio da je i Žiri kritike nagradio *Žrtve mode bum-bum* Dušana Jovanovića, predstavu nagrađenu Zlatnim lovor-vijencem zbog toga što je - na način modne revije, scenski nadasve sočno i tečno, ali ne baš točno - publici pokazala kako su sve vojske i armije od antike do našeg doba bile nenarodne i protunarodne, samo je jedna narodna. Samo jedna, a znamo i koja. Nastavljač njezine (izmišljene) tradicije svojim ocalnim vijencem oko Sarajeva upravo uzvraća na nagradu dodijeljenu Žrtvama, a spomenuti potpisnik, kao jedan od političkih vođa bosanskohercegovačkih Hrvata, čami u spaljenom gradu spram kojeg se Domagojev kameniti školj doimlje poput zemaljskog raja a njegovo *zatočeništvo* poput idile.

Putujuća družina *besciljnih iz Glumijade*, praižvedene 8. srpnja 1979. ponovno u Valunu, ne putuje ni vremenom, ni prostorom. Njezina su kola zapela, kotač se slomio - ovdje se autoru omaknula i simbolika - a prostor i vrijeme skupljaju se oko nje, sažimaju, spajaju. Na ovaj ili onaj način - u frazi, u aluziji, u metričkom citatu, u kostimu i rekviziti, u imenima likova - sva su razdoblja u toj predstavi suvremena i svi su povijesni gospodari, sluge i prolaznici u njoj istodobno prisutni na uskome prometnom pojasu između planine i mora: i Turci, i Mlečani, i talijanski fašisti, i hajduci, i partizani, i križari, i nacisti. I svi su oni publika, prohtjevna i nezahvalna. Povijesti nema, ali nije ju dokinuo teatar; dokinuli su je povjesničari koji su *izmišljanjem tradicije* i kontinuiteta sve pojave i ličnosti nasilno nagurali u nekoliko pretinaca, primjerice *Okupacija i okupatori, Borba i borci za slobodu, Domaći izdajice...* Kad želite da bude tako, neka tako i bude, poručuje *Glumijada*, a to što će se tome netko i nasmijati nije njezin grijeh. Glumačka družina "Histriion" ponovo ju je uvježbala 1986. Slabo.

Hist(ole)rijada ili Pučki otočki ljetopis, praižvedena početkom srpnja 1983. u Umagu, traje, naprotiv, oko 10 stoljeća, taman koliko i *vjekovna težnja* žitelja jednoga sjevernojadranskog otoka za *sjedinenjem s maticom zemljom*. U svijetu farse, dakako, sjedinenje može značiti samo jedno jedino, pak to jedno jedino punih deset stoljeća i pokušavaju *udelati* Romano Brdarić ili Montecchi (kako vam drago) i Julka Capuleti ili Lukačić (kako vam drago). Bez uspjeha. Taman kad im se čini da će ispuniti svoju *vjekovnu težnju*, otok se predaje ili prodaje novim gospodarima - od Mlečana, preko Francuza, Austrijanaca, Talijana, Nijemaca i komunista do turista - Brdarići-Montecchi i Capuleti-Lukačići u sebi otkrivaju sad romansko, sad slavensko nagnuće - nikad nai istu stranu, razumije se - glože se među sobom te mladima priječe sjedinenje i brak. Tim bolje po njih, jer istom deset stoljeća želje daje pravu vrijednost ispunjenju - kad do njega napokon dođe - i veličinu njegovim darovateljima, a oni su tu, bdiju nad nama, najsretnijem od sretnih naraštaja. To nas ne uči *Hist(ole)rijada*; to su nas naučili *hist(o/e)riografi*.

Trenk, kojega je Dalibor Foretić s dosta dobrim razlozima nazvao *Trenkijadom "Danas"*, br. 148, 18. prosinca 1984.), pokazuje pobjedu mitografije nad poviješću, pisma nad zbiljom. Kao što postoje dva svijeta - bečki dvor, gdje je sve umjetno, od madeža na umjetnim grudima Marije Terezije do labudova na umjetnom jezeru, i

Panonije, gdje je sve prirodno, i blato, i krv, i gnoj - tako postoje i dva Trenka: zgađeni intelektualac koji trabunja nešto o iznošenju istine na vidjelo, pravednoj vladarici, ljepoti zemlje i ružnoći ljudi, nepravdama i sličnim temama, i kič junak, *serdčan duelist i uspaljiv ljubovnik*, legenda stvorena u dokolici terezijanskog dvora. Proživši se do dvora, živi Trenk, naravno, nema nikakvih izgleda u borbi s legendom. Truplo *poderanog, prljavog i izmrcvarenog* panonskog vlastelina, koji je *preminuo prirodnom smrću* završit će na smetlištu sa svim pitanjima, dvojbama, istinama i dokazima, a *umivena i napirlitana figura junaka živih slika*, koje su ilustrirale tajnikovo čitanje Trenkove *autobiografije*, uzjahat će umjetnoga bijelog konja, te krenuti *put umjetnih nebesa (...)* u *umjetno stvorenu legendu*. Mitografija trijumfira nad historiografijom, propaganda nad kritikom, lijepa i ugodna laž nad ružnom i neugodnom istinom.

Kavana Torso, određena kao halucinantni galgencabaret, praizvedena u Teatru &TD 4. listopada 1978. u režiji Darka Tralića, samo je ovlaš - i podosta nostalgično - dotaknula bližu, međuratnu prošlost Zagreba, koji je u *pokojem skrovitom zakutku još uvijek i Agram*. Ako sam dobro razumio njezina tripartitnog tvorca, nakana mu je bila da preko prikaza *političke kavane* (cabareta) dođe do *biti kavanske politike* (mudrovanja i rovarjenja u mišjoj rupi), ali rekao bih da mu izvedba nije pošla od ruke, to jest ruku. Nitko ništa nije shvatio - ni redatelj, ni glumci, ni kritika, ni publika - svi su vidjeli samo nekakvu *rekonstrukciju* cabareta, govorili o njemu doslovno, a trebalo je u njemu prepoznati ni manje ni više nego *globalnu metaforu* jedne politike, jednog svjetonazora, pak će ipak biti da su nesporazum, barem dijelom, skrivila i nejasna ili slaba mjesta u tekstu.

Vratimo se, naposljetku, na početak, na naslovno pitanje. Kako su Mujičić, Senker i Škrabe persiflirali hrvatsku povijest? Nikako. Nisu je persiflirali jer se do nje nisu mogli ni probiti kroz prašumu - ili francuski park, ako vam je draže - državotvornih mitova i legendi. Možda su joj se, histrionskim persiflažama historiografskih - mitografskih, zapravo - persiflaža, tek za koji korak približili.

Georgij Paro

REŽIRAJUĆI OSMANA

Tijekom višemjesečnoga rada na predstavi Gundulićeva *Osmana* u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu dosta sam toga izgovorio, pa i napisao i objavio o svom dramaturško-redateljskom pristupu tom veličanstvenom djelu dubrovačke i hrvatske književnosti. Kako je *Osman* na sceni uglavnom sukladan mojim konceptualnim promišljanjima, ne osjećam osobitu potrebu bilo što naknadno objašnjavati ili dopunjavati. Stoga ću se za ovu priliku pozabaviti tek jednim problemom s kojim sam bio suočen još od prvotnih osmanovskih kazališnih klica pa do posljednjih pokusa. Riječ je o problemu koji se postavlja pred svakoga tko se poduhvati da neko epsko djelo postavi na scenu. Temeljno pitanje glasi: kako epsko učiniti dramatičnim? Već je Aristotel jednom za svagda rekao sve što se ima reći o razlici između epa i tragedije. Aristotel je jasno odredio te različitosti koje vrijede i dandanas bez obzira na to što je kazalište, naročito u novije doba, posizalo za epom (prisjetimo se Ronconieve prestave Ariostova *Bijesnog Orlanda* i Brookove *Mahabharate*), i unatoč tome što danas poznajemo i naziv epsko kazalište koje je Bertold Brecht teorijski zasnovao i praktički provodio na sceni. Iako suvremene književne i kazališne postavke dovode u pitanje Aristotela, ipak postoji temeljna razlika između epskoga i tragičnoga. Svjestan toga, upustio sam se u avanturu rada na *Osmanu* nastojeći zadržati epski karakter i strukturu Gundulićeva djela i pritom zadovoljiti neka temeljna načela scene. Pošao sam, dakle, od toga da je *Osman* epsko djelo, da to ima ostati i na sceni, te da moj zadatak nije da *Osmana* dramatiziram, već da ga imam postaviti na scenu upravo kao ep i pri tome iznaći neke posve specifične mogućnosti da to djelo scenski zaživi i određenom dramskom napetošću. Drugim riječima, pokušao sam premostiti aristotelovski jaz između drame i epa, po kojem se u drami oponaša prikazivanjem radnje, a u epu pričanjem radnje. Rješenje sam tražio u *prikazivanju pričanja*, nekoj vrsti epskoga kazališta koje se oslanja na Brechta i na neka moja redateljska iskustva još od davne Mihalićeve *Grbavice* pa do Marinkovićeve *Zajedničke kupke* koja je još uvijek na repertoaru Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Takvo razmišljanje urodilo je time što sam, s jedne strane, nastojao što je moguće preglednije ispričati priču, a s druge strane, scenski bogato izraziti stilske značajke Gundulićeva djela koje obiluje brojnim baroknim retardacijama. Stoga u predstavi *Osmana* priča ima dramski tijek čija je dijaloška struktura dobrim dijelom iskazivana epским načinom, dok su tipično epske retardacije prikazane visoko teatraliziranim opernim i baletnim

kazališnim sredstvima. Na taj sam način pokušao povezati epsko i dramsko u svojoj zamisli Gundulićeva *Osmana*.

Slijedeći Gundulićevu kompoziciju *Osmana*, podijelio sam ga u tri scenska dijela. Prvi, pretežno s baletnim retardacijama (Sokolica i njezine bojnice, dvboj Sokolice i Krunoslave), završava sredinom šestog pjevanja, točnije 264. stihom:

*S ugaršticom zarudenom,
u ugarskoj u haljini,
ugarskim se zove imenom
i Ugričić mlad se čini; VI, 260
tere tako priobučena
iz rodnijeh se strana dijeli,
i do malo prem vremena
u Carigrad dođe bijeli. VI, 264*

Drugi dio započinje 273. stihom istoga toga šestoga pjevanja:

*Uto i Osman car mogući
svim veliku želju čuti,
glas od mira čekajući
poljačkijim kraljom čuti. VI, 276*

I završava samim krajem dvanaestoga pjevanja:

*Nu od tamnice jedva stupi
priko praga dikla smiona
a raskošan zatvor skupi
i u sužanjstvu osta i ona. XII, 584*

Drugi je dio pretežno operni (plač majke, Sunčanica, Varšovija), ali s dolaskom Krunoslave u Carigrad sve su se retardacije manje više iscrpile i priča opet ulazi u svoj kontinuirani tijek.

Treći dio počinje s paklom, dakle trinaestim pjevanjem. Pakao je, što mi se učinilo logičnim, još pripao opernom i baletnom mediju, a nakon toga slijedi čvrsta dramaturška nit priče koja nas machbetovski strmoglavno vodi do Osmanove pogibije.

Želim napomenuti kako je podjela na dramsku, opernu i baletnu sastavnicu predstave *Osman* ipak samo uvjetna, jer su u svakome od ta tri djela zastupljena sva tri medija. Na taj način nastojao sam sačuvati određenu stilsku cjelovitost predstave.

Dakako, ta globalna kazališna pretpostavka *Osmana* trebala se scenski učinkovito provesti i potvrditi u svakoj pojedinosti predstave i to je uvjetovalo čitav niz kako dramaturških tako i redateljskih iznalazaka i rješenja. Jedno od njih je uloga Pripovjedača. Njegovo prisustvo na sceni očita je potvrda epskoga karaktera predstave. Taj Pripovjedač, Gundulić, u tumačenju Tonka Lonze, ima vrlo različite zadatke. Upravo on izgovara temeljne autorove misli i iskazuje njegov svjetonazor. Mislim a promjeni i nestalnosti svijeta i ljudi Gundulić započinje svoj ep, a time započinje i predstava *Osmana*:

*Ah, čijem si se zahvalila,
tašta ljudska oholasti?
Sve što više stereš krila,
sve ćeš paka niže pasti! I, 4*

*Vjekovite i bez svrhe
nije pod suncem krepke stvari,
a u visocijeh gora vrhe
najprije ognjen trijes udari. I, 8*

*Bez pomoći i višnje s nebi
svijeta je stavnos svijem bjeguća:
satiru se sama u sebi
silna carstva i moguća. I, 12*

*Kolo od sreće uokoli
vrteći se ne pristaje:
tko bi gori, eto je doli,
a tko doli, gori ostaje. I, 16*

*Sad vrh sablje kruna visi,
sad vrh krune sablja pada,
sad na carstvo rob se uzvisi,
a tko car bi, rob je sada. I, 20*

*Proz nesreće sreća iznosi,
iz krvi se kruna crpe,
a oni kijeh se boje mnozi,
strah od mnogijeh i oni trpe. I, 24*

Uz misaone tu su i brojni lirski dijelovi koje nisam želio ispustiti u predstavi, te su i oni od samoga početka pripali Pripovjedaču.

Međutim, Gundulić na sceni ostvaruje i druge, vrlo određene dramaturške i redateljske zamisli. Prije svega on je predstavljao likove koji scenski oživljavaju preuzimajući od njega riječ, govoreći o sebi u trećem licu:

GUNDULIĆ: *Znam da bi se otprije htilo*

*da ja pjevam, vi kažete,
ko se on rodi srećno i milo
caru Ahmetu prvo dijete; I, 40*

*i po smrti oca svoga
s ke pomoći, s ke zasjede
vrh pristolja otmanskoga
Mustafa mu dundo sjede; I, 44*

*ko li se opet carsko misto
Mustafi ote, tere u slavi
na pristolje ono isto*

OSMAN: *sultan Osman car se stavi; I, 48*

*i on mlađahan kako paka,
željan starijeh slavu sresti,
podize se na Poljaka
s mnogo silom, s malom česti. I, 52*

U ovom primjeru nije riječ samo u Gundulićevom predstavljanju Osmana. Način na koji Osman, tj. Dragan Despot, uskače u riječ Gunduliću, odnosno Tonku Lonzi, glumački iskazuje bitne psihološke značajke mladoga sultana: naglost, brzopletost,

nestrpljivost i nepromišljenost, njegovu povrijeđenu taštinu i silnu mladenačku želju za afirmacijom, u ovom slučaju za osvetom zbog poraza koji mu je u Hoćimskoj bici nanio poljski kraljević Vladislav. Od te scene pa kroz čitavu predstavu sve do njezinoga kraja zadržan je takav odnos između Gundulića i Osmana, odnosno Lonze i Despota, odnos mudrosti i neiskustva, odnos koji je na trenutke poprimao očinsko-sinovljevski značaj.

GUNDULIĆ: *Zato glase prosu opeta*

i svakomu čini znati

da grob sveca Mahumeta

na Meci će poč klanjati; I, 368

OSMAN: *a otole put krajina,*

pomorskih svrnut reče,

sidonskoga emirina

s odmetnicim da posiječe. I, 372

GUNDULIĆ: *O mladosti tašta i plaha*

koja srneš s nerazbora

bez bojazni i bez straha,

gdi poguba tva se otvora, II, 4

smiona si i slobodna,

zašto ne imaš misli u sebi;

trudna dila tim su ugodna

i najteža laka tebi. II, 8

Govor o sebi u trećem licu glumci su interpretirali kao unutarne, ali glasno izgovoreno iskazivanje sebe. Kažem iskazivanje, a ne razmišljanje o sebi jer scenski likovi u Osmanu ne dovode u pitanje ono što im Gundulić namijenjuje kao osnovne značajke: što im je u mislima to im je i na jeziku. Oni s jednakim uvjerenjem i žarom govore o sebi, bez obzira jesu li pozitivno ili negativno predstavljeni. Dapače, negativni junaci s nekim osobitim žarom ističu svoje negativne osobine ugađajući u svemu svome tvorcu, nastojeći biti najizvrsniji u svojoj ružnoći. Tako Rizvan-paša govori o sebi:

Ali zasve nebrojena

da bogastva prosu i strati,

nade se u svem privarena

i u ništo joj sve se obrati; XII, 76

pridobit bo mlada viku

tim nije mogla ni mogaše

nemilosno srce i priku

ćud vrloga Rizvan-paše, XII, 80

ki sveđ straže i zatvore

na tamnici od nje draga

veće, jače, tvrđe i gore

i uzmnaza i prilaga. XII, 84

S posebnim zadovoljstvom naglašava kako ima *nemilosno srce i priku ćud*. Isto tako i Bećir-hadum gotovo s perverznim užitkom ističe svoju rugobu:

*Ovih lijepih djevojčica
Bećir-hadum stražnik biše,
pogrešpana stara lica,
zbabeljen crnac, grd saviše.* XII, 108

Na svijetu ravnopravno postoje dobro i zlo, lijepo i ružno, te imaju podjednaku potrebu da se iskažu. Budući da se zlo i ružnoća prirodno doživljavaju s određenim otporom, to je svakako potrebna veća snaga kako bi zlo uspjelo u svijetu. To je onda i razlog što silina zla i rugobe često nadvladaju nedovoljno branjene, ljepotu i dobrotu.

Scenski likovi, dakle, spremno slijede svoga tvorca i u tom se kontekstu Gundulić u predstavi ne javlja samo kao pjesnik, već je i svojevrsni redatelj koji na licu mjesta pjesnički izražava i scenski oblikuje svoje junake. Kako u *Osmanu* ima tek nekoliko likova koji se javljaju tijekom cijeloga spjeva, a većina ih se pojavljuje samo u jednoj ili dvije scene, ni dramaturški ni scenski nije moguće ostvariti njihov razvojni luk. Umjesto toga, glumci ih moraju jasno i jarko prikazati sa svim društvenim, staleškim i psihološkim značajkama, takorekuć u trenutku pojavljivanja, kako bi ih publika mogla prihvatiti i razumjeti njihove postupke. U tome im pomaže Gundulić najavljujući ih i ocrtavajući ih, a oni preuzimaju njegov tekst o sebi i govore ga u svoje ime, i to u trećem licu. Za razliku od sličnoga postupka kojim se služio Bertold Brecht, glumci se u *Osmanu* ne distanciraju od svojih likova kad govore o sebi, već i taj tekst interpretiraju kao dio svoje uloge i svoga značaja, uzimajući u obzir, dakako, i stilsku i psihološku razliku tih dvaju govornih planova.

Scenski likovi u *Osmanu* ne govore o sebi u trećem licu samo prilikom predstavljanja, već to čine i u brojnim drugim situacijama, kad taj glasno izrečeni unutrašnji govor predstavlja psihološku motivaciju za njihove riječi ili postupke. Taj unutrašnji govor u trećem licu često poprima vrlo jak glumački naboj, dok je sam govorni iskaz u prvom licu katkada vrlo formaliziran. Ostrašćeni likovi u *Osmanu* u mnogim situacijama zbog raznih obzira, pravila ponašanja ili čvrstih moralnih načela, na primjer, ne mogu se i ne smiju izraziti onako kako bi to htjeli. Upravo igranjem na te dvije dijaloške razine, u trećem i u prvom licu, unutrašnjega i vanjskoga, epskoga i dramskoga, ispričanoga i odigranoga, glumci umnogome uspjevaju razbiti metričku monotoniju Gundulićeva osmerca i tako nadvladati jedan od bitnih problema koji taj kratki i brzi stih zadaje sceni. Želio bih još napomenuti kako taj unutrašnji iskaz glumci ne samo što ne izriču s brechtovskim otuđenjem, već ga ne govore ni konvencionalno apărte. Umjesto toga, stvorena je druga moguća konvencija: da glumac govori partneru glasno i u lice svoj unutrašnji tekst, što njegov sugovornik *ne čuje*, ali razumije smisao. To je kao kad bismo na filmu gledali nijemu scenu između dva lika koja vode neizrečeni ali ipak razumljiv dijalog i to cjelokupnim svojim ponašanjem, a ne samo riječima. Primjera radi navodim scenu između Osmana i Sokolice:

SOKOLICA: *Jakno rusa, ku okoli*

bodežljiva drača odsvudi,

ljepota se nje oholi:

neka čezne, tko ju žudi. IV, 388

Ali što joj toj pomaga,

i ponosna ako je mila,

i ohola ako je draga:

mlada je cara tim zanila. IV, 392

OSMAN: *On s pogleda nje sunčana,*

*kijem ga iz oči lijepijeh strijelja,
primi i pozna veće rana
negli od svijeh neprijatelja.* IV, 396

*Nu robujući u ljubavi
car se otkriti ne usudi
lijepoj ka mu dušu travi
što u srcu svomu žudi.* IV, 404

*SOKOLICA: Ali i za njim Sokolica
i ne manijem ognjem gori;
ljuven pogled s draga lica
i nje tvrdo srce otvori.* IV, 412

*Gori, ali plame krije
gorke trpeć vik boljezni;
ljubi, ali još ne smije
objaviti sve ljuvezni.* IV, 416

*Čezne mlada i neizmernu
sumnju ima da car i nju
ne bi uzeo ne za vernu
ljubi, nego za robinju;* IV, 420

Osman i Sokolica u toj su sceni na konjima, jašu jedno uz drugo, konji im se guraju, dodiruju i propinju u radosnoj igri. U ovom slučaju Osmanov i Sokoličin *neizgovoreni* tekst poprima svoj bitni smisao u scenskom pokretu, tj. ljubavnoj igri dvaju konja, ali i dvaju konjanika, jer su konj i konjanik u predstavi *Osmana* jedno biće zahvaljujući iznalasku scenografa i slikara Mersada Berbera i kostimografkinje Marije Žarak.

U nekim slučajevima glumac započinje scenu neupravnim govorom koji poslije prelazi u upravni. Glumci nastoje da se taj prijelaz iz posredovanog u izravni dijalog ne osjeti kako ne bi došlo do efekta distanciranja. Međutim, kao što sam već napomenuo, u takvim slučajevima ipak postoje i stilske i psihološke razlike između govora u trećem licu i govora u prvom licu. U pravilu je unutrašnji govor iskreniji, dok je vanjski govor često rezultat određenih konvencija. Navodim primjer Krunoslave koja izaziva Osmana na dvoboj:

*S veličanstvom ponositim
zatjeca ga i poziva
s britkom sabljom, s kopjem vitim
da izide njoj protiva,* V, 256
*vapeć: "Ako, jak te glase,
dostojan si carstva toga,
hod na polje i uza se
vod junaka Korevskoga;* V, 260
*jer ionako, kad otkriti
tvoje nesmjensvo budeš sada,
silom ti ga ugrabiti
imam usred Carigrada."* V, 264

Neupravni dio Krunoslavina govora sav je ispunjen strašću osvete jer je Osman zatočio Korevskoga, dok je sam upravni govor žestok, ali ipak samo formaliziran poziv na dvoboj.

Volio bih još spomenuti kako ovakvim postupkom ni u jednom slučaju nisam želio scenski persifilirati ili ironijski bojiti predstavu *Osmana*. Nije dakle riječ o kazalištu koje se ograđuje od teksta u koji scenski ne vjeruje. Gundulićev *Osman* igran je bez ikakvog otklona. Predstava želi posve afirmirati Gundulićevu poeziju i njegov svjetonazor.

Želim na kraju spomenuti još jedan važan zadatak Tonka Lonze u ulozi Gundulića: da premosti vrijeme i da nas suoči s nama samima danas i ovdje, posebno kad je riječ o posljednjem prizoru, kad zadavljenoga Osmana ritualno umataju u bijelu, zlatom protkanu pogrebnu tkaninu, a Gundulić govori stihove o rasapu svijeta koji je nastupio nakon toga.

*Eto odasvud buka posta,
eto se odasvud sablje svijete,
sve bojnika puno osta,
sve se uzbuni, sve se smete.* XIX, 1072

*Nu zatijem, ko zvijer vrla,
jednom u krv kad se omrsi,
da bi isklala sve i strla,
teče poljem, skače vrsi;*XIX, 1020

*tako i vojska nesmiljena
opojena krvlju srće,
i bez reda uzoholjena
rekbi opalit svijet i strt će.* XIX, 1024

*Slobodno od njih ništa nije:
konji, momci, robje, djeca;
što se nosi, toj se bije
i na peče sva rasijeca.* XIX, 1052

*Bez milosti se i bez reda
grabi, dere, valja i žeže;
do iz povoja mala čeda
rastrgnuti po tleh leže.* XIX, 1048

*Žene, ljudi, stari i mladi,
čas, imanja i životi,
sve se otimlje, smuca i vadi
u sili, u krvi, u sramoti.* XIX, 1044

Antonija Bogner-Šaban

GLUMAC KAO INTERPRETATOR POVIJESNE DRAME

Na primjeru Strozziève drame *Zrinski*

U nizu - književno djelo, kazališna institucija (ansambl), gledatelj, kritičar - odnosi su uvijek višeslojni, a tim složeniji kada je riječ o drami koja razglaba o povijesno poznatom liku, ili nacionalno važnom problemu. O svakom od pobrojanih segmenata valjalo bi raspravljati u odnosu na hrvatske vjetrometine i književnu produkciju, kao i na svrhu nastanka takvih drama poredanih u njihov baš ne prebogat slijed od vremena profesionalizacije nacionalnoga glumišta sredinom prošloga stoljeća do suvremenosti. Opsežna i poticajna problematika ovom prigodom sužena je na kronološki prikaz pojedinih uprizorenja drame *Zrinski* Tita Strozziá iz više razloga. Značajni hrvatski spisatelji sve do najnovijeg doba - Kumičić, Dragošić, Ogrizović, Šop, Raos, Gavran - svaki iz svoga interesnog kruga i estetskog nazora, rvali su se sa sudbinama Petra Zrinskog i Frana Krste Frankopana, no niti jednom od njih nije, dosada, pružena mogućnost da njegovo djelo bude scenski ispitano u toliko različitih kazališnih prigoda, kao što je to doživio Strozziév *Zrinski*. A osim toga Strozzi objedinjuje tri sastavnice koje i ne moraju biti olakšavajuće za uprizorenje drame *Zrinski*: on je pisac, redatelj praizvedbe 1924. i premijerne obnove djela 1931., te glumac. I to je jedna od kulturoloških privlačnosti odabira ove teme.

Uza sav trud znanstvenog i povijesnog iscrpljivanja ugrubo naznačene problematike teško da bi se postigao jedinstveni i zadovoljavajući odgovor - ako je to uopće cilj ovakvih istraživanja - pa se stoga može uvažiti odluka da samo dio procesa ostvarene kazališne predstave bude zrcalom društvenih, ideoloških i estetskih čimbenika koji prate dramski oblikovani portret nacionalnog junaka. Izabrana tema usredotočena je isključivo na glumca i procjenu njegove umjetnosti kako je doživljava njegov neposredni sudac, kazališni kritičar. Iako je njegov zapis tek djelomični odslik glumčevih napora, kritičar je izravni pokazatelj društvene klime i estetskih dometa pojedinog uprizorenja, te je njegov zapis jedna od sastavnica pri sklapanju vremenske i teatrološke slike o izvedbama hrvatskih povijesnih drama. Glumčeva i prosuditeljeva

sudbina poklapaju se barem u jednoj razini - obojica ulažu, vjerojatno, krajnje stvaralačke mogućnosti, da bi istakavši svoje osobnosti, pridonijeli cjelini kazališne povijesti.

Praizvedba drame *Zrinski* održana je u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 30. travnja 1924. u autorovoj postavi, a Strozzi glumi i cara Leopolda. Reagirajući na izvedbu *ove tragedije Hrvata u devet slika* pridonijelo je donekle i otvoreno Strozzi¹ pismo objavljeno u dnevniku "Novosti" istoga dana. On piše: *Moja drama nije prigodno djelo. U vremenu koje oskudjeva veličinom... i koje nema smisla za ličnosti velikog formata... Zrinski je tip u našoj prošlosti koji je tako eklatantno u čitavom svom životu nosio onu čudnu i tatravu mješavinu slaboće i snage koje obilježavaju snagu naše rase. Mi smo odgojeni u historičkoj drami, tiradama forme. I publici i nama u teatru tek pomalo će uspjeti da iz gliba lažne patetike izvučemo Zrinskog među nas, među ljude. I kad jednom budemo spojili udivljenje za gorostasni zamah njegove desnice i duše s obožavanjem njegovog djetinjanskog očaja onda će se u nama sa sućuti za nj roditi i sućut za nas same. On je naš reprezentant i mi ga moramo osjećati u sebi, a ne na oltarima, kao neku svetinju.*¹ Strozzi² stvaralački nazor i njegovo kazališno iskustvo stremi suvremenom, realističnom pristupu tragediji obitelji Zrinski i Frankopan, a ta težnja oslobađanja od velikih zvučnih riječi i izjava književna je i kulturološka novina u scenskom tumačenju ovog povijesno-nacionalnog problema. Kritika se, međutim, radije odmiče od razmatranja dramaturgije i estetike Strozzi³ djela i svoj interes posvećuje pojedinim glumačkim ostvarenjima. U zagrebačkoj Taliji vlada tzv. stil oplemenjenog realizma, a kritika ima svoje favorite, svoje miljenike, svoje zvijezde i začudo je prilično usuglašena. Tada postoji i desetak dnevnika. I dok je Stevan Galogaža u "Slobodnoj tribuni" lakonski odrezao *Gluma: dobra*,² Stjepan Tomašić bavi se ozbiljno dramskim ljubimcima. On u "Pokretu" izlaže: *Nije važno spomenuti da g. Sotošek uza sav svoj fizički napor uza sve svoje savjesno znojenje nije ni na čas u svojoj nemogućnoj ulozi (Zrinski) mogao biti uvjerljiv, ne treba spominjati ni to, da bi trebalo batinati onoga, tko je izmislio u ovome komadu gđicu Stiplošek, pa ni to da je i kraljevska kreacija autora i režisera ostala nejasna i neodređena.*³ Eustahije Jurkas zaustavio se samo na Raiću koji je svojim frivolnim *Gremonvilleom*, francuskim poslanikom natuknuo kakova sudbina čeka njega i njegove gospodare.⁴ Milan Begović uputio je glumačku poslanicu kolegi u njemu itekako poznatoj situaciji: *... glumci su igrali bez volje, a mnogi nisu mogli dati života svojim praznim ulogama. G. Sotošek, Petrović, Strozzi, Raić, imali su najviše prilike da se istaknu. Gđa. Strozzi nije nikada Katarina Zrinski. Gđa. Hafner imitirala je gđu. Vavru u patetičnom zavijanju i stvorila je od svoje uloge nekakav histerični simbol. Gđica Stiplošek igrala je Kokotu iz postlijeratnog varietê-a, i to vrlo slabo, nipošto jednu kolegicu Ninone de Lenolos, jednu kurtizanu iz vremena Luja XIV. Uopće mi smo vrlo malo znatizeljni na interpretaciju gospodice Stiplošek, i ponešto je nerazumljivo da se nju toliko ističe uz mnoge odlične glumce našeg ansambla.*⁵ Nehajev se nešto manje iscrpno bavi interpretima Strozzi⁵ drame, ali ipak zapaža: *Glumci su teškom i ogromnom djelu posvetili sve sile. G. Sotošek kao Petar osobito je naglasio psihološke crte i osobito u kataklizmi izazvao potreban*

1 "Novosti", 30. travnja 1924.

2 "Slobodna tribuna", 5. svibnja 1924.

3 "Pokret", 5. svibnja 1924.

4 "Hrvat", 3. svibnja 1924.

5 "Večer", 2. svibnja 1924.

dojam. Veliku figuru Katarine gđa. Strozzi, pa suvereni Gremonville, Lobkovic i vizionarna ludakinja gđe. Hafner zaslužuje svaku hvalu radi oštre karakteristike i pravog tona.⁶ Rudolf Maixner u "Obzoru" je najiscrpniji: *G. Sotošek hrabro je nosio svoju ulogu, koja je opterećena fatalnim sjećanjem na sve tragične junake starijeg datuma. Ako mu je glas katkada ružno zabrenčao, a gest ispao preuzak, to napokon nije njegova krivnja. U ostalim ulogama bilo je zaposleno čitavo naše dramsko osoblje, u prvom redu gđa. Ružička-Strozzi, s glasom, koji još uvijek trepti kao ranjeni Celb i držanjem ponosne kraljice. Pod okriljem gorde Katarine nisu ostale nezapažene njezine kćeri, gđice. Babić i Podharski. Gđa. Hafner očito je trpjela, jer joj je autor dao sasvim nepotrebnu ulogu, dok je gđica. Stiplošek svojim divnim smijehom obarala zahtjeve feminizma koji tvrdi da žene moraju biti mudre. Od muškaraca bio je g. Raić otmeh, duhovit i diplomatski opasan Gremonville, g. Pavić malko blijedi i sentimentalni Frankopan (ta on je pjesnik Gartlica!). G. Papić uvijek majstorski intrigan, a g. Badalić kancelar Lobkowitz s nešto prenapadnim zubima.*⁷

U nizanju različitih ocjena postoji ipak zajedničko čvorište: ljubav prema glumcu zasoljena cinizmom, ali i briga o njegovoj umjetničkoj sudbini. Drugačija je situacija kada ta ista kritičarski zvučna imena, uza sav trud da izbjegnu razmatranja o vjerodostojnosti povijesne podloge ove drame i njezine realizacije u književnom djelu, moraju ponešto i o tome prozboriti. Ključ rješenja za reagiranje na Strozziu viziju povijesnoga junaka, bez obzira na spisateljske domete, leži u sukobu uobičajene ocjenjivačke estetike pojedinog uprizorenja i činjenice da u ovoj povijesnoj drami kritičari spoznaju umjetnički stožer za otvaranje diskusije o nacionalnom pitanju. Nitko od njih, osim Nehajeva, ne kani dublje zgrabiti u zrinsko-frankopanski usud, jer je pobrojanje autora koji su se dotada bavili ovom temom, već dovoljno snažni izazov za dublje i smislenije razmišljanje o tom povijesnom čvorištu. Kritičari se stoga okreću procjeni uprizorenja kao samosvojne umjetničke cjeline. Tome je ustalom težio i Strozzi koji je svoga *Zrinskog* ponudio kao najsnažniji argument nasuprot književnoj scenskoj tradiciji obrade ovog i sličnih sadržaja. Čini se, da su na taj način, i ne sluteći, zacrtane kulturološke smjernice koje će i nadalje upravljati ovom Strozziu dramom.

Zrinski je premijerno izveden u osječkom Hrvatskom narodnom kazalištu istoga dana kada je u Zagrebu doživio svoju praizvedbu. I kritičar lokalnog dnevnika "Hrvatski list", muku muči kako pomiriti osjetljivost teme i njezinu scensku sliku. On zapisuje: *Strozzi je Zrinski otvoren je i temperamentan do naivnosti, ali danas najmanje gledamo kako su se, prema Strozziu, sa Zrinskim i Frankopanom igrali amoralni i lakoumnii tipovi s austrijskog i francuskog dvora.*⁸ I kao što je jedan zagrebački kritičar protestirao zbog dužine izvedbe *Zrinskog*, koja je trajala gotovo do ponoći, i autor u osječkom glasilu spočitava Strozziu dramaturšku razvodnjenost djela i nepotrebno dijaloško opterećivanje djela koje svojim sadržajem ionako unosi nemir u gledaočevu svijest. Dramu *Zrinski* iznijela je u Osijeku najjača glumačka ekipa. *Zrinskog* tumači Aleksandar Gavrilović, a tu su i Josip Daneš, Viktor Bek, Ivo Rakarić, ali iz te jedine kritike o ovom uprizorenju ne može se ništa pobliže zaključiti o njihovim umjetničkim dometima.

6 "Jutarnji list", 3. svibnja 1924.

7 "Obzor", 2. svibnja 1924.

8 "Hrvatski list", 2. svibnja 1924.

Drama *Zrinski* premijerno je obnovljena u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 1931. i opet u Strozziuevoj režiji. On je tada već intervenirao u prvu verziju teksta, što je odstranilo mnoge primjedbe izravno upućene njegovom književnom stvaralaštvu 1924. godine. Stalni kritičar "Jutarnjeg lista" Josip Horvat sada zapaža da je Strozzi čistije i zrelije uspio istaći u prvi plan ključno pitanje ove drame - duševni slom Zrinskog - koji, istina, nije ni sada dokraja dramaturški i psihološki doraden. Nasuprot tome, smatra Horvat, *ličnost Petrova prestaje biti zagonetkom, postaje jasnom, plastičnom, bliskom i vjerojatnom.*⁹ On nastavlja dalje: *To je glavna odlika dramske kronike Tita Strozzija, koja sasvim zasjenjuje njezine sitne tehničke nedostatke. Tito Strozzi dao je svojim Zrinskim prvu našu modernu psihološku historijsku dramu, prije pomodnoga vala historijskih biografija velikih ljudi, napisao je potresnu, vidovitu, sintetičku dramsku kroniku najmarkantnije ličnosti naše prošlosti.*¹⁰ Horvat ne bez žala podvlači da *Zrinski* posjeduje zamjetnije dramske odlike od Shawove *Svete Ivane*, napisane nešto kasnije, ali za razliku od engleskog stvaratelja, Strozziuevo djelo teško da će se probiti izvan hrvatskih granica. On isto tako smatra da se kod Strozziuevo plodno isprepliću opsežno književno i teatarsko znanje, što ponekad može biti na štetu osobnog stvaranja, te kaže da je Strozziuevo *problem Petrov - njega je izradio majstorski, isto tako i figuru Gremonvillea, francuskog poslanika, stvarnog uzročnika sloma zrinske zavjere. Ostali tipovi nijesu mu, što no je riječ ležali - nabacio ih je u par crta. Kao praktični kazališni čovjek, redatelj i glumac, Strozzi ima istančan smisao za jake scenske efekte, katkad mu to kao dramatičaru služi, katkad mu je pak i na uštrb; serioznu literarnu liniju djela žrtvuje neliterarnom blještavom efektu, pružajući katkad obilne koncesije publici.*¹¹

U godinama kada se Strozziuevo *Zrinski* razmatra u svojim umjetničkim zasebnostima, a u procjeni uprizorenja prigušuje se svako poticanje nacionalne samosvijesti, i pristup glumačkim interpretacijama pojedinih likova ponešto je drugačiji nego što je to bio u vrijeme praiizvedbe drame. Tada su kritičari pisali na temelju svojih dotadašnjih spoznaja o pojedinim glumcima, ne upuštajući se izravno u procjenu konkretne realizacije pojedinog lika. Teško da bi se ova izmjena stava mogla pripisati nekim novim strujanjima u kazališnoj umjetnosti. Prošlo je tek šest godina od praiizvedbe. Dogodilo se upravo ono protiv čega se Tito Strozzi ogradio prvom rečenicom u svom programatskom članku, rekavši da njegov *Zrinski* nije dramska prigodnica. Praiizveden na dan smaknuća Zrinskog i Frankopana u Bečkom Novom Mjestu i sada se igra 30. travnja, ali ne u glavnom nacionalnom kazalištu, nego na pomoćnoj sceni u Malom kazalištu. Možda je i taj kulturološki čimbenik pridonio da se slobodnije i detaljnije govori o glumcu i njegovoj umjetnosti, koja zakriljena dramaturškom i estetičkom procjenom ostvarenog, neizravno veliča njegovo povijesno značenje.

Strozzi se i u premijernoj obnovi *Zrinskog* pojavljuje u trostrukoj ulozi. On je pisac, redatelj i tumač lika francuskog poslanika Gremonvillea. Horvat smatra da je Strozziuevo tumačenje ovog lika jedno od njegovih najboljih ostvarenja dotad viđenih *ukusno i odmjerenom, blistavo u konverzaciji i psihološkim nijansama.*¹² Dubravko Dujšin slavljjenik je večeri. On je, sudi isti kritičar, *dao Zrinskog kao heroja i kao*

9 "Jutarnji list", 2. svibnja 1931.

10 Ibid.

11 Ibid.

12 Ibid.

čovjeka idealno. Fascinirao je cijelo gledalište - dokazao je ponovo da je najjača ličnost našega dramskog ansambla.¹³ S Horvatovim mišljenjem slaže se i kritičar "Slobodne tribune" Vinko Jurković koji za Dujsina piše da je svog Zrinskog ostvario kao heroja vještog maču, a nevještog diplomaciji. U toj je kreaciji dana iskrena slika sloma čovjeka borca, koji ne može svoje junačke podvige da uskladi sa prevejanim oružjem blagoglagljivih intriganata i zločinaca.¹⁴ Jurković hvali i Strozzi, a posebno ističe Strahinju Petrovića koji tumači Leopolda. Kao i u doba praizvedbe *Zrinskog*, ženski likovi spominju se tek nuzgredno, tim više što u podjeli nema Marije Ružičke-Strozzi, nego Ela Hafner-Gjermanović i Ervina Dragman preuzimaju uloge Petrove žene i njegove kćeri.

Usud povijesnog prati, određuje, i još izravnije usmjerava sljedeća uprizorenja Strozzirove drame. Tekst *Zrinskog* ponovno je na sceni tek 1971., režira ga Vid Fijan, ali u Varaždinu. Od prethodne prikazbe djela proteklo je četiri desetljeća, a sada se igra u sveopće napregnutim nacionalnim i političkim okolnostima. U međuvremenu su se smijenile kazališne generacije, promijenio se umjetnički odnos prema književnom predlošku i njegovoj scenskoj realizaciji. Odani poštovatelj Strozzirove stvaralaštva, Fijan ne bježi od redateljskog izazova. U njegovoj postavi svaki dramski lik dobiva svoj scenski ali i ljudski identitet i psihološki određeno mjesto prema opće priznatim povijesnim spoznajama. Istaknuto feljtonističko pero Veselka Tenžere o tom umjetnički zreлом i opravdanom zahvatu piše u "Hrvatskom tjedniku": *Fijan je s pravom kratio Strozzirov tekst i uspio dokazati da je Strozzi bio daleko bolji pisac od onih koji su mu to pred samu smrt osporavali. Zrinski je povijesna drama o uroti Zrinsko-frankopanskoj, ali lišena patosa i agresivne didaktike, od kojih pati većina naših povijesnih drama. To je fino kontrapunktiranje nekoliko planova zbivanja, sučeljavanje tragike urotnika i ironije francuske diplomacije, iskrenosti Zrinskog i bezobzirne lukavosti bečkih dvorjanika. U kontekstu takve impostacije Zrinski i Frankopan gube krutost legende i postaju lošim političarima, zadobivaju dimenzije istinske tragike i lišavaju se pompe i sveg onog dekora kojim ih je vrijeme iskitilo. Redatelj daleko uspješnije rješava scene na dvoru i likove antagonista, negoli likove protagonista koje, doduše, ni sam pisac ne uspijeva osloboditi iz rala fraze i podariti ih riječima istinske drame.*¹⁵ U doba pokušaja raščišćavanja temeljnih nacionalnih pitanja Zrinski i Frankopan postali su pronositelji ideološkog vještačenja hrvatskoj intelektualnoj misli, te je Fijanovo dramaturško sabijanje Strozzirove izvornika, njegova modernizacija u duhu kazališne suvremenosti dobar povod da se umjetničkom razinom progovori o aktualnoj situaciji. Glumci su tek nositelji i realizatori redateljeve zamisli, spominju se poimence, ali bez dubljeg uvida u njihovu osobnu umjetnost. Takvu im sudbinu osim Tenžere, određuju i Josip Pavičić¹⁶ Nasko Frndić¹⁷ i Jozo Puljizević,¹⁸ a u najboljem slučaju glumčevom imenu pridodano je ime lika kojeg je tumačio.

Trebalo je proteći sljedećih dvadeset godina da bi *Zrinski* pridobio novog redatelja. Prihvaća ga se Ivica Kunčević, a izvodi se u varaždinskom Hrvatskom narodnom kazalištu 1991. Kunčević, poznat da se redateljski ne libi oštro zasjeci u izvornik, ostvario je Strozzirovog *Zrinskog* na ideji o vlasti velikih nad sudbinom malih naroda. Misao koja je idejni temelj ove drame, u krvavim danima ratne agresije na našu domovinu, dobiva time svoju umjetničku aktualizaciju. Žestina oporbe osvajaču

13 Ibid.

14 "Slobodna tribuna", 9. svibnja 1934.

15 "Hrvatski tjednik", 28. svibnja 1971.

16 "Večernji list", 5. travnja 1971.

17 "Borba", 6. travnja 1971.

18 "Vjesnik", 22. travnja 1971.

usredotočena je u ovoj postavi na Zrinskog, Frankopanova poetičnost osuđena je unaprijed na propast, kao što su i ostali sudionici uprizorenja tek ilustrativni kor koji svojom nazočnošću opravdava redateljevu nakanu. Ključna dramska scena u salonu kurtizane Marion nije više ironički salonski dijalog sudbonosan za Frankopana, a nešto kasnije i za Zrinskog, nego Gremonvilleovo sarkastično odbacivanje njihovih sudbina. Plemenitaška dvorana u Čakovcu presijava se u zrcalima u kojima se odraz umnaža, ali se ne doriče, a bez obzira na odlučnost izrečenog, riječi zvuče osamljeno i nemoćno. U duhu svoje zamisli Kunčević je naglasio i shakespearski motiv Lady Macbeth u liku Katarine, kao što je Zorinom liku pridodao ludilo prosjakinje iz epiloga Strozziève drame. Sve ovo uglavnom je ispisano u više različitih kritika. Danas kada se tako rado naglašava neovisnost kazališne predstave o njezinom književnom izvorištu, u prikazima se ponešto progovara o povijesti, doznaje se o redateljevim nastojanjima, dok glumac ne zaslužuje mnogo više od spominjanja svoga imena, poneke sintaktički jednostavne rečenice, u boljem slučaju pretvorene u metaforičku sintezu koja se može odnositi na bilo koje njegovo pojavljivanje na sceni. Tako se iz jedne kritike doznaje da je Petra Zrinskog dočarao Zlatko Vitez, a da je *Krsto Frakopan u tumačenju Stojana Matavulja zadržao nešto više poleta, ali mu je nedostajala ona druga dimenzija vlastite slike u ogledalu*.¹⁹ Slijedi dalje: Barbara Živković slikovito je dočarala Zorin strah, a Katarinu Zrinsku korektno je odigrala Mirjana Sinožić.²⁰ Drugo novinarsko pero o potonjoj glumici piše: *Ona je dala boje ustreptale tankočutnosti uznemirena bića*.²¹ I nastavlja: *U ulozu nježne kćeri Zore Barbara Živković nastupa i u redateljsko nedovoljno motiviranim fragmentima snova što se javljaju poput evokacija postupka ekspresionizma ili tek kao vezivno tkivo među prizorima povijesne kronike*.²² O muškom dijelu ansambla stoji sljedeće: *U nizu zapaženih muških uloga posebno mjesto pripada Ljubomiru Kerekešu i njegovom bogato teatralnom, grotesknom caru Leopoldu*.²³ Preostaje, dakle, o glumčevu snalaženju u predstavi spoznavati uz pomoć redateljeve zamisli koja i sama često nije opsežno analizirana, u skućenoj kulturnoj rubrici u dnevnom tisku.

Strozziév *Zrinski* i njegova uprizorenja u proteklih sedam desetljeća prolaze očito mijene koje zahvaćaju hrvatsko glumište, hrvatske prostore i njihovo zajedničko trajanje. *Zrinski* je izložen, kao i ostale nacionalno-povijesnim temama zaokupljene drame, svim kulturološkim tegobama ovog prostora. U posljednjih dvadeset godina *Zrinski* svojom temom sudbinski poziva na ispitivanje vlastite prošlosti i njezinu primjenjivost na aktualni trenutak. Time nije iznevjeren Strozziév stvaralački napu- tak jer upravo različitim pristupima ovom tekstu dokazuje se njegova umjetnička vrijednost.

A što se događa s glumcem? Od ljubimca kojem se pridavala primjerena pažnja, pratio njegov rad, svaka njegova uloga, on je postepeno postao umjetničkim posrednikom i svojevrsnim scenskim znakom redateljeve zamisli. U tako promijenjenom odnosu mnoge finese glumčeva stvaralaštva, njegovih neponovljivih domišljaja odlaze u nepovrat. Tako, on gubi kao ličnost i kao središnja os predstave, ali nenadokna- divo gubi i cjelokupno hrvatsko glumište.

19 "Vjesnik", 20. listopada 1991.

20 Ibid.

21 "Večernji list", 21. listopada 1991.

22 Ibid.

23 Ibid.

SUVREMENA POVIJESNA DRAMA I NJEZINE IZVEDBE

Takozvana povijesna drama zacijelo se uvijek piše iz neke nevolje. Ni pučkoškolic ne vjeruje da će u njoj naći zbiljsku sliku povijesti. Bijeg u prošlost nije dakle samo simptom duševnog oboljenja, nego i nekoliko tisuća godina uvježbavan alibi dramatičara kako bi zakrabuljeno mogao zboriti o sadašnjosti. Napose u okolišu koji ne treperi od sreće slušajući istinu o sebi. Takav postupak nije obilježje samo kazališta. Podsjetit ću vas na sjajnu anegdotu iz povijesti hrvatskoga novinstva. U doba Aleksandrove diktature, svaki kraljev posjet Zagrebu morao je biti dočekan pozdravnim člancima. U nemoćnom bijesu "Jutarnji list" jednom takvom zgodom tiskao je hvaleospjev kralju prisposodivši ga s utjelovljenim starohrvatskim kraljem Dmitrom Zvonimirom. Cenzura je članak propustila ne opazivši podvalu, ali je urednik Dežman bio i prestrašen i ljut: *I publika je bedasta, slepa kak i cenzura, rekla bu da idemo Aleksandru vrit, ki bu vrag se setil, da su Hrvati zatukli "dobrog kralja Zvonimira"*! Bez obzira je li Dežman bio u pravu, povijesno ruho i u ovom je slučaju poslužilo u istu svrhu kao i u povijesnoj drami: podvala pod krinkom.

U povijesti hrvatske dramatike povijesna drama znala je na se preuzeti i zadaće koje su daleko nadmašile njezinu nejakost. U doba narodnog preporoda napisane su i izvođene brojne povijesne drame koje su se svojski trudile pridonijeti buđenju nacionalne svijesti i promicati netom usvojeni standardni književni jezik. Tih godina gornjogradskom pozornicom trešte bojne trublje, lepršaju ponosito barjaci, sijevaju mačevi i grme prisege do smrti. Motivi se crpe iz manje-više pretpostavljene povijesnice, dramaturgijski uzori su u najboljem slučaju osrednji austrijski i njemački pisci, glumci skupljeni zbrda-zdola, gledateljstvo može bitno i patriotski užgano, ali naučeno na isključivo zabavlačko i znatno profesionalnije kazalište stranih putujućih družina. Povijesna drama našla se u tjesnacu uznositih želja i mizernih zbiljskih mogućnosti, te ne čudi da je gotovo svaka predstava poslije dvije-tri izvedbe završila u ropotarnici. Surova kazališna pravda ne priznaje olakotne okolnosti dobrih nakana.

Suvremena hrvatska povijesna drama, vjerojatno poučena rečenim iskustvom, uklonila se sličnoj pogibelji. U slučajevima kada ga nije htjela ili mogla oslušnuti, doživjela je navlas istu sudbinu. Njezina matica spasonosni je izlaz pronašla u preobrazbi farse kao poticajne i glumišno nadasve učinkovite vrste. Farsa, stara gotovo koliko i kazalište samo, drzak je oblik dramskoga govora. Svojom tjelesnošću jezika više pripada pozornici nego dramskoj književnosti, pa je stoga tako malo i cijene prosuditelji dramskoga pisma. Ako je vjerovati Umbertou Ecu i njegovom *Imenu ruže* razloge valja potražiti u iščezlom Aristotelovom spisu o komediji.

Poznih šezdesetih godina preobražena farsa javlja se sve češće kao oblik hrvatskoga dramskog izričaja, pa i povijesne drame. Prethode joj u zametku Matkovićev *Heraklo*, potom Šoljanova *Dioklecijanova palača*, a svoj će vrhunac raspojasanosti nedvojbeno dosegnuti u povijesnim farsama trolista Mujičića, Senkera i Škrabe (*Domagojada*, *Glumijada*, *Hist/ole/rijada*). Zašto farsa? Jedan je razlog već rečen: farsa ne pripada posvećenoj dramatici. Naizgled je neozbiljna, neobvezujuća, a istodobno podatljiva i izravnija. Odvjkada se njome moglo i smjelo reći znatno više nego u drugim dramskim vrstama. A pisci i njihovi kazališni sumišljenici htjeli su svome gledateljstvu poručiti da je car gol, a nije ih štitila djetinja dob. Zato ih je zaštitila farsa.

No, da ne bih upao u stupicu općenitosti, evo skraćenog opisa sudbine nekoliko predstava. Jer ne samo knjige, nego i predstave imaju svoj usud.

Godina je 1971. Mjesec je kolovoz na Dubrovačkim ljetnim igrama. Uz Gundulićeva *Pavlimira* i Brechtova *Eduarda II* priprema se i praižvedba Kušanova teksta *Svrha od slobode* na Bunićevoj poljani. Navodeći godinu jasne su vam tzv. društveno-političke prilike u kojima nastaje predstava. U dosluhu s iznova popularnim televizijskim spotom: *Hrvati lakše dišu*. Ili im se barem tako čini. Redatelj Miro Medimorec, današnji šef vojne obavještajne službe Hrvatske vojske, radio je studentske predstave ili pak u rubnim teatrima i ovo mu je prvi posao na posvećenom mjestu. Okupio je vrlo mladu glumačku momčad, dijelom sastavljenu od studenata Akademije. Pisac Ivan Kušan doslovno na koljenima prepravlja tekst usklađujući ga s uprizorenjima. Uprava Festivala, držeći se parole kako treba mladima pružiti priliku, najprije predstavu seli iz gradske luke u manji i skriveniji prostor. Njuši da joj ne smije pridati bilo kakovu važnost i u tomu će uporno ustrajati do konca. Zabranjen je i mimohod glumaca kroz grad na dan praižvedbe. Uprava oslonjena o vlast prekasno je shvatila da joj mladež priprema podvalu i sad ju je htjela barem prigušiti. *Svrha od slobode* odista je podvaljivački tekst. U obličju farse drsko se izruguje svakoj vlasti rabeći u tomu burnu povijest Dubrovačke republike. Kušanu je jezik ludičko sredstvo, pa glumci govore i pjevaju kao u Babilonu. Zakovitali su se i svi nacionalni i književni mitovi, a refren: *Tko bi góri, taj je góri, / A tko dóli, dóli ostaje...* ishodištem je dramske ideje. Sve bi to bilo zabavno i šarmantno da se ne pojavljuje Porfirogenet, višekratni osloboditelj Grada i povijesnim slijedom boljševički osloboditelj godine 1945. Porfirogenet zbori idiomom beogradske čaršije, pa je te večeri Bunićeva poljana sve svoje frustracije liječila gromoglasnim smijehom. *I nema da bereš brigu: Vizantija će se vratiti!* zaprijetio je glumac-Porfirogenet. Točno dva desetljeća poslije Vizantija se vratila i nasrnula na Grad. Glumište je crnim humorom prereklo kataklizmu. Predstava *Svrha od slobode*, povijesna farsa, iznikla je iz kolektivne svijesti toga doba, uobličila je naš strah i nadu i potvrdila kako glumište može i mora biti u dosluhu sa svojim vremenom. Potvrdio je to i okrugli stol vođen poslije izvedbe. Vjeranu Zuppi

smetala je ogoljelost ljudske rečenice koja kao da dolazi s političke govornice, a predstavi je zamjerio izvankazališnu atraktivnost. Zuppinu teorijsku zakukuljenost zornije je očitovao Rade Šerbedžija kojemu je zasmetalo *upiranje prstom u "istočni vetar"*. I predstava je nestala. Ne zbog *bolesti publike* kao povijesne drame 19. stoljeća, nego zbog bolesti društva koje je ona drsko razotkrila.

Sedam godina kasnije na pozornici varaždinskog kazališta izvedena je praizvedba drame *Môra* Tomislava Bakarića. Na toj istoj pozornici Bakarić je trijumfirao 1971. dramom *Smrt Stjepana Radića*, začudnom farsom u kojoj se naslovni junak uopće ne pojavljuje. *Môra* je fantazmagoričan dramski tekst u kojem se povijesne činjenice isprepliću s dramskim fikcijama, povijesni i dramski likovi samo su lutke čije konce pokreće mahnita Politika. Prizor susreta vladara u snu cara Franje Josipa pripada neprijeporno antologijskom vrhu hrvatske dramatike. Stožerni lik Frana Supila otjelovljenje je tragičnog usuda hrvatskoga naroda na vjetrometini svjetske politike i interesa. Redatelj Petar Veček uprizorio je Bakarićevu dramu postupkom kojemu je temeljna zadaća bila sakriti sve po čemu *Môra* jest hrvatska tragedija o tragediji Hrvatske. Golemim trudom redatelju je uspjelo toliko iskriviti dramsku ideju da je gledatelj - štoviše - mogao steći dojam da je Bakarićev Supilo velikosrbijanski ideolog. K tomu valja znati da u izvornoj inačici teksta svi srbijanski likovi govore srpski (Pašić i njegovi adlatusi), ali ni redatelj ni kasniji nakladnik drame nisu takvu ponudu htjeli prihvatiti. Riječju, predstava je perverzno izdala pisca, narugala mu se i ponizila ga. Bio sam svjedokom Bakarićeva očajanja, a o njemu svjedoči činjenica da nakon izvedbe *Môre* u Varaždinu Bakarić dvanaest godina nije napisao nijednu dramu. Veček je naravno i dalje režirao.

Postoji i sjajan primjer polemičkog sukoba kazališta i prostora. Godine 1981. doživjela je praizvedbu farsa Ive Brešana *Arheološka iskapanja kod sela Dilj*, tekst zanimljive dramske ideje i ne odveć spretne provedbe, temeljen na sukladnosti barbarstva vlasti u helensko i naše doba. Na prijedlog pisca i arheologa Zlatka Gunjače, Glumačka družina "Histrion" odabrala je lokalitet Bribirske Glavice kao prizorište. A ta Bribirska Glavica ustobočila se usred Ravnih kotara, sjeverozapadno od Šibenika, šest kilometara od Skradina i mora. Brijeg je odvajkada nadziralište prometnica između Karinskog mora i Krke, pa su već Liburni na njemu podigli utvrdnu znakovita imena: Varvarija. Knezovi Bribirski, napose Pavao u doba Bele IV. uzvisio je Bribir do europske glasovitosti ponijevši titulu *Banus totius Chroacie*. Potom su ga osvajali Mlečani, Turci i svi drugi osvajači sve do recentnih četničkih hordi. Zato je Bribirska Glavica fascinantan prikaz taloženja vremena, luđačkih razaranja i upornih obnavljanja slojeva povijesti vječno pomirenih u neprolaznosti. Okamenjeni theatrum mundi. Već te 1981. godine hrvatski su arheolozi vodili mučnu borbu s okolnim srpskim življem koje ih je svojski onemogućavalo u iskapanjima i istraživanjima. Dokazi o stoljetnoj nazočnosti hrvatske vlasti i kulture nisu im išli u prilog i nasilno su odbijali pristup arheolozima. Brešanova drama govori upravo o barbarizmu u sukobu s pameću i duhom. Kazalište je dotične noći vodilo brechtijanski začudan dvoboj sa svojom publikom. Gledateljstvo su naime dobrim dijelom tvorili upravo žitelji okolnih sela, većina prvi put u dodiru s glumištem. Reakcije su bile zapanjujuće. Seljaci su djelatno ulazili u predstavu dobacujući glumcima, glasno prosvjedujući ili povlađujući, uhvaćeni u stupicu pričina i potpuno nesvjesni da su postali sudionicima urote. Kao da je netko pustio iz boce duha. Teatar je pogodio u živac svoje gledalište,

a nijemi prostor povijesti govorio je dostatno svakome tko ga je htio čuti. Glumci su odavna otišli s Bribirske Glavice, a danas vjerojatno na njoj čuče u rovovima oni isti gledatelji koji su jedne ljetne noći vidjeli sebe u glumišnom zrcalu. I ništa nisu shvatili.

Je li štogod shvatio Slobodan Šnajder, autor *Hrvatskog Fausta*, teško je reći. Zabljesnuo je u doba planetarnog studentskog bunta šezdeset i osme dramom *Mini-golf* oponašajući tadašnjega uzora Krležu, svake je godine objavljivao barem jednu novu dramu i odmah ju je neko hrvatsko kazalište uvrstilo u izbornik. Gotovo sve svoje drame tiskao je u jedinom hrvatskom kazališnom časopisu "Prolog" kojemu je, gle slučajnosti, bio glavnim urednikom. Tiskan i izvođen, Šnajder je godinama frktao u brojnim novinskim izjavama kako je odbijan i odbacivan pisac. Vrhunac samoljubiva bijesa iskazivao je u povodu svoje drame *Hrvatski Faust* tiskane u istoimenoj knjizi godine 1981. Prisjetimo se: rane osamdesete godine drugo su olovno razdoblje nakon '71. Doba Titove smrti, opće napetosti i progona slobodne misli. Intelektualna depresija dosegla je razmjere očajja. U takvoj duhovnoj situaciji Šnajder piše dramu o ustaštvu locirajući je u Hrvatsko narodno kazalište, uzimajući za glavnog junaka Vjeku Afrića, tumača uloge Fausta. Da je drama napisana po narudžbi propagandne službe tadašnjega Centralnog komiteta ili čak zloglasnog KOS-a, razumjeli bismo zašto je napisana i čemu služi. Dočim, Šnajder ju je napisao sua sponte, dragovoljno, pri punoj svijesti. I ne bez trgovačkoga duha.

Hrvatskoga Fausta prigrlili su svi u pokojnoj Jugoslaviji kojima je trebao još jedan dokaz o obilježnosti Hrvata. Prvi nažalost Hrvati sami: Hrvatsko narodno kazalište u Splitu u režiji Dine Radojevića praižvelo je dramu godine 1982. I danas s užasom pamtim gomile kostura ovješanih o izlake pozornice kao zorne slike genocidnosti Hrvata. Kritika je hvalila predstavu i dramu, izvođena je od Triglava do Đevdelije, nagrađivana i prevedena. No, za divno čudo nije se, unatoč svekolikom trudu autorovom, uspjela probiti do pozornice zagrebačkoga Hrvatskoga narodnog kazališta. Pritisci su bili snažni i dugotrajni, ali staro se kazalište othrvalo napasti. Doduše, došla je neizravno. Talijanski gastarbajter u Njemačkoj Roberto Ciulli uprizorio ju je u svom ljevičarskom zanosu, pokazujući Europi ono što joj je mladi Marx odavna rekao za Hrvate, sada još s dodatkom vampirskog rasizma. Našlo se i novca i pompe da nas se blati i kleveće čak i u gostima. Poslije predstave upriličen je razgovor, stenogram kojega bjelodano pokazuje kako su samo dva čovjeka imala hrabrost usprotiviti se bulumentu salonskih ljevičara i kroatofoba: Ante Armanini i Tomislav Durbešić, oba međutim zaštićena bohemskim položajem u kulturnom okružju. Jedan hrvatski pisac iz sitnih trgovačkih razloga u zemlji i svijetu ponizio je svoj narod zlorabeći povijest koju su napisali pobjednici i upregao kazalište u prljavu rabotu gotovo bez premca i u svjetskoj povijesti teatra. Opetovao je Šnajder svoj "uspjeh" dramom *Gamlet* u kojoj denuncira Gavellu kao redatelja *Hamleta* u doba Endehazije u Sarajevu. Polučio je znatno manji učinak i navukao još veći zazor na sebe, ali režim na umoru znao je štititi svoje miljenike. Primjer *Hrvatskoga Fausta* neprijeporno pripada najmračnijim stranicama turobne povijesti beščasća novijega hrvatskog glumišta.

Hrvatska povijesna drama obuhvaća dakle i *Svrhu od slobode* i *Domagojadu*, ali joj pripadaju i patvorenja *Môre* i denuncijacije poput *Hrvatskoga Fausta* i *Gamleta*. Jer, već u 16. stoljeću zapisano je kako je kazalište imitatio vitae... imago veritatis, dakle oponašanje života i slika istine.

U POHVALU LIBRETA

Priliku da na mjerodavnom mjestu, kao što su primjerice ovi naši *Krležini dani u Osijeku*, progovorimo koju o libretu u hrvatskom glazbeno-scenskom kazalištu, nismo shvatili kao mogućnost izlaganja povijesti libreta u nas, a još manje kao naš možebitni doprinos suvremenoj (posebice talijanskoj: Pinagli, Baldini, Grignaffini, Baldacci...) književnoteoretskoj i muzikološkoj literaturi o libretistici, nego naprotiv i jedino kao skromnu šansu da se problematiziranje hrvatskoga libreta pokrene s mrtve točke. I to libreta podjednako opernoga kao i baletnoga, prosudba kojega bi krenula ne od Demetrova libreta za *Ljubav i zlobu* Vatroslava Lisinskog iz 1845. godine (kojim Demetrov libreto nadograđuje i dograđuje neznatno raniji istoimeni libreto Janka Cara), nego pače od samog početka glazbeno-scenskoga kazališta u nas, pri čemu je fascinantan podatak da vremenski drugi na svijetu operni libreto, onaj Ottavia Rinuccinia za Perievu *Euridice* iz godine 1600, prevodi na hrvatski Paskoje Primović i tiska u Veneciji već 1617. godine! Kazalištarac Nikola Batušić pripominje da *ako se 1617. godine o pokladama u Dubrovniku - Peri-Rinuccini-Primovićeve Euridice - odista i zbila (bila bi to) prva prava operna predstava u našoj kazališnoj povijesti*.

No, ovaj Primovićev prijevod opernoga libreta Ottavia Rinuccinia nije za nas kapitalan jedino zato što uspostavlja datum rođenja hrvatske libretistike, nego i zato jer nas izravno i autentično uvodi u problematiku opernoga libreta kakvu će problematiku talijanski kazalištarci nametnuti kulturnom svijetu kao sankrosanktnu sve do sredine ili čak samog kraja prošlog stoljeća.

Posrijedi je naime kanonizirani način pisanja libreta koji priču (to jest ono *recitar cantando* kako glasi jedna od najranijih označnica opernoga libreta) raspoređuje unutar činova na *recitativo* i na *numero*: pri čemu su *recitativi* dijalogizirani dijelovi libreta koji, naratološki gledano, pokreću odvijanje priče i zapeću radnju te su u djelokrugu pripovjednoga, dakle književnoga, a *numeri*, u nas *glazbeni brojevi*, naprotiv oni dijelovi opere koji pripovijedanje koče, koji su u djelokrugu glazbenoga, pa su dodijeljeni arijama, ariosima, dvopjevima - sedmeropjevima, skupnim prizorima i zborovima, a vazda završavaju punom kadencom. Tijekom stoljeća sve izrazitije

dodvoravanje glazbenim brojevima, posebice ariji (koja je u baroku bila strogo trodijelna te se sastojala od sheme A-B-A, pri čemu se poslije dijela B ponavlja dio A) upropastilo je prvotni razumni omjer između recitativa i numera te odvelo operu seriju tijekom 17. i 18. stoljeća u slijepu ulicu ispraznoga primadonskoga paradiranja, iz koje će je slijepe ulice izvesti tek, usudio bih se kazati, firentinske reforme jednog Glucka. Operu kao umjetnički izraz spasila je međutim opera buffa, koja ne samo da će se temeljiti na zdravom razumu, nego će spram političke, socijalne i društvene zbilje svoga vremena pokazati, zapanjujući, mjeru kritičnosti i polemičnosti. (Nikako ne smijemo zaboraviti da Lorenzo Da Ponte piše za Mozarta libreto *Don Giovanni* kao opera buffa!.)

Ali da se vratimo našem Paskoju Primoviću. Prema Nikoli Batušiću *dok u Rinuccinia završni dio 1. čina Euridice pjeva zbor sâm, u Primovića je slijedeći raspored: kor prvi u pet glasa - pastir od kora - kor refrain - vila od kora - kor refrain - vila od kora - kor refrain (...)*, što i laiku govori da je naš autor ne samo prihvatio nego i umnožio ulog recitativa i numera te tako prvi hrvatski libreto, (ili barem: pohrvaćeni libreto), izjednačio s talijanskim europskim prototipom.

Sredinom i krajem prošloga stoljeća dogodit će se krupne promjene u ovakvom razmišljanju glazbeno-scenskoga kazališta: Wagnerova reforma opere i njegovo fanatično zalaganje oko stvaranja i promicanja *Wort-Ton-Drame* na jednoj strani te pojava nacionalnih glazbenih kazališnih djela u slavenskih naroda na drugoj strani, dovest će glazbenoscensko kazalište (preko kapitalne epizode verističke opere) do u naše dane kada će svaki skladatelj, prione li ikako uz pero da se odvaži pisati nešto što se nekoć zvalo operom, polaziti od vlastita nahodenja i snalaženja, te najčešće, biti sam sebi libretistom.

Drži se da je mutatis mutandis opera kao *opera živjela* od 1597. godine, dakle od dana praiizvedbe *La Favola di Dafne* Ottavia Rinuccinia i Jacopa Peria, do njene smrti na dan 25. travnja 1926. godine kada je u milanskoj Skali praiizvedena *Turandot* Adamia, Simonia i Puccinia. No što se sve u tom kazališno basnoslovnom međuvremenu dogodilo i zbililo!

Pred proučavateljima hrvatskog libreta, koje ovim pozivamo na radni dogovor!, stoji kao prva i temeljna i polazna obveza popisivanje svih libreta koji su bilo sačuvani bilo samo po naslovu u nas poznati, od Paskoja Primovića preko Janka Cara do nas današnjih kazalištaraca. Treba potom vidjeti u kojim se libretima poštovala podjela na recitative i na glazbene brojeve, a gdje i kada počinje odstupanje od kanona i kakve je vrste to moguće odstupanje. S obzirom da je opernih libreta u našoj kazališnoj povijesti relativno malo u odnosu na talijansku produkciju (pri čemu se i opet moramo podičiti pred svijetom činjenicom da je već 1690. godine Ivan Šibenčanin (Giovanni Sebenico) prvi Hrvat koji piše operu: riječ je o njegovoj operi *L'Atalanta* koja se praiizvodi u Torinu) moramo se dogovoriti da li da pod širim pojmom libreta podrazumijevamo i takva književno-glazbena djela kakvo je npr. *componimento drammatico ossia Oratorio - La traslazione di San Doimo (Prijenos Sv. Duje)* Julija Bajamontia (iz 1770. godine), za koji je sam skladatelj napisao libreto. (O hrvatskim osebnostima baš ovoga libreta pisao sam svojedobno na drugom mjestu.)

Dalje, poslije uvida u gradu i poslije njena sistematiziranja valja nam pozorno vidjeti jesu li pitanja i problemi što muče talijanski otočenteski glazbeni teatar (koji je paradigma za cijeli europski kulturni prostor) istovrsni s pitanjima i problemati-

kom onodobne hrvatske libretistike? Smije li se naime kapitalno važan suodnos Felice Romani-Vincenzo Bellini barem izdaleka usporediti sa (vremenski nešto kasnijim) suodnosom Dimitrija Demeter-Vatroslav Lisinski? Kako Demeter stoji u odnosu spram kanona recitativo: numero? Kako pak i da li razbija zatvorenu formu? Koja su to mjesta u Demetrovoj *Ljubavi i zlobi* odnosno u *Porinu* koja su promišljena kazališno, a koja pak čisto pjesnička? I kako ih uglazbljuje Lisinski? Aktualnost Demetra? Aktualnost Lisinskog?

Dalje, ako prihvatimo tvrdnju da je Donizetti skladao kazalište talijanskoga feuilletona u kome junaci ne podliježu moralnim pitanjima, nego su prije nesretnici negoli krivci, pa je stoga njegovo glazbeno kazalište premanzonievsko, a da je pak Verdi svoje glazbeno kazalište pokrenuo i osovio oko pitanja autoriteta oca, pa je on u neku ruku umnoženi manzonievac - što da u tom svjetlu radimo s količinski brojnim Zajčevim glazbenim kazalištem u čija su kola upregnuta (i kako?) vodeća imena hrvatske i europske književnosti? Dajte, da napokon vidimo na jednom mjestu svih 19 libreta Zajčevih talijanskih, njemačkih i hrvatskih, ali nemojmo ispustiti iz vida Zajčevu scensku glazbu za oko 30 dramskih djela! Kojih, kakvih, oko čega zaigranih, oko čega upitanih? Znamo im tek poneki naslov: *Dubravka*, *Ekvinocij*, *Smrt Majke Jugovića*, imena Gundulića, Vojnovića dovoljna su da se već sad smrzemo. A što još leži u mraku, u neispitanosti, nikada propitano?

Ponovni razmah opera seria u prošlom stoljeću istinabog snizuje naratološku i književnu kakvoću libretâ, jer u opticaj pušta cijeli niz uvijek nanovo rabljenih tipskih dramskih situacija (prizor ludila, strogo kažnjivi bračni preljub, nevinost koja na kraju trijumfira, oproštaj sa životom i tsl.), ali zato s druge strane maksimalno dinamizira nekad dozlaboga statičko vođenje radnje te dovodi na kazališne daske ljudske sudbine koje se tiču drevnoga ali bogme i svremenoga vremena, egzotičnih ali bogme i posve svakodnevnih sredina i, što je najzanimljivije, nestaje ridikulozna obveza sretnoga završetka, uobičajena u 18. stoljeću.

Ako hrvatska opera zlom igrom sudbine upravo sredinom prošlog stoljeća kuburi sa skladateljima, pa stoga ova netom rečena pravila za nju ne vrijede, jer se nemaju na što slično odnositi, postavlja se pitanje koje su to onda naše tipske dramske situacije koje će, iako sa zakašnjenjem, pokrenuti i ponavljati jedan mega-Zajc, ali i njegovi nasljednici? I koji je to naš Boito, (ukoliko ga uopće u nas ima) i u kojim libretima?

Jer poslije Zajca dolaze drugi: tu je operni opus Vladimira Berse, intrigantan već po tome što nastaje na prijelazu stoljeća (1896-1916.), skladan na libreto brata mu Josipa (*Cvijeta*, *Andrija Čubranović*) odnosno na vlastiti libreto (*Komedijaš*, *Mozartova smrt*). Pa i opus starijega Berse, Blagoja, kome brat Josip također nudi libreto (*Jelka*, 1901). Što kome od braće nudi Josip i zašto? Jedan sam od rijetkih kazalištaraca koji je pročitao dnevnik Blagoja Berse: u njemu su zabilježeni pregovori (1914. godine) u trokutu Albini - Bersa - Vojnović oko uglazbljivanja *Gospođe sa suncokretom*. U čemu je tadanja aktualnost tog djela i kako bi se spram njega imala odnositi aktualnost Bersine glazbe?

Zatim, tu je fabulozna epizoda oko Kamovljeva libreto za operu brata mu Milana *Kad slijepci progledaju*, pa glazbeno kazalište Hatzeovo, između Tucićeva verizma i Botićeva dalmatinskoga foklora, pa razbarušeni ali ambiciozni panoptikum opera i baleta jednoga Antuna Dobronića (u kome kao libretiste figuriraju Držić, Vojnović,

Kosor, Pecija Petrović, Begović), pa antologijski baletni libreti jednoga Baranovića (*Imbrek z nosom, Licitarsko srce*) i njegova suradnja s Krklecom na operi *Striženo-košeno*, pa Ogrizovićeve libretistička ponuda za opatijsku operu Vilka Novaka *Proljezna bura* odnosno zagorsku *Minku* Frana Lhotke i Šafranek-Kavičevu *Hasanaginicu*, pa kapitalni Vilovićev libreto *Dorica pleše* za Odakovo operno remek-djelo, pa monumentalni Gotovčev glazbeno-kazališni opus (i odabir libretista!), pa političke osude poratnoga glazbenoga kazališta jednoga Tijardovića (*Dimnjaci uz Jadran*) i Gotovca (*Petar Svačić*), pa Vojmil Rabadan kao najmarljiviji proizvođač libreta za opere sredinom našeg stoljeća, pa raznovrsni Papandopulov operni i baletni svijet - sve su to tek ovlaš spomenuta moguća poglavlja buduće analize i sinteze hrvatske libretistike.

Bilo kako bilo, valja nam na kraju ove općenite pohvale libreta i programatskog pokušaja pokretanja pitanja hrvatske libretistike kazati dvoje: 1.) libreto nije samostalno književno djelo, nego je primijenjena literatura koja podliježe uporabnim zahtjevima glazbenog kazališta; 2.) u ime kulturnih tekovina civilizacije treba se boriti protiv suda koji u intelektualnim sredinama glazbeno-scensko kazalište (pa shodno tome i sam libreto) drži počesto drugorazrednom umjetničkom robom nedostojnom poštovanja i pozornosti. Na skupu talijanista pod nazivom *Conoscersi oltre frontiera*, koji je u rujnu ove godine održan u Zagrebu, jedan uglednik Talijan izrekao je doslovce ovakav sud: *U prijevodu na talijanski jezik Župančić toliko gubi na smislu i toliko postaje jedno ništa da podsjeća na libreto za operu!*

Da nije nego oslikao, sačuvao i izborio nacionalni identitet, libreto bi u nas slavenskih naroda zaslužio da mu duboko skinemo kapu. A on je, uz sve to, naš turobni život učinio barem u kazalištu dostojnim čovjeka.

Studeni 1992.

HRVATSKA POVIJESNA OPERA U HRVATSKOJ ZBILJI

Najavljena tema bit će u mom izlaganju reducirana. Naime, tema *Hrvatska opera u hrvatskoj povijesnoj zbilji* vrlo je široka i zahtijevala bi teoretsko promišljanje, koje u ovom času nisam mogao ostvariti, pa ću se u svom kazivanju ograničiti na dvije ključne hrvatske povijesne opere. To su jasno Zajčev *Nikola Šubić Zrinjski* i *Porin* Lisinskog. Moje će izlaganje biti prvenstveno iskustveno: imao sam tu prigodu i sreću da prošle godine postavim *Nikolu Šubića Zrinjskog* na Rijeci i u Splitu, a da sada u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu pripremam *Porina*. Dakle, moja vizura ima određene iskustvene parametre u kojima će se pokušati i zadržati. Prije vlastitoga režijskog iskustva s te dvije opere ipak bih situirao *Zrinjskog* i *Porina* u vrijeme koje je još uvijek naše, iz kojeg smo potekli, iz kojeg ishodimo. Rekao bih nekoliko riječi o *Zrinjskom* i *Porinu* u vremenu koji nije daleko, ali koje je već dio povijesti. To je vrijeme pedesetih godina kada se prvi put poslije rata *Zrinjski* i *Porin* ponovo pojavljuju na sceni Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, a zatim i na drugim hrvatskim pozornicama.

Nakon rata, kao što znate, te su dvije opere redovito bile popraćene sumnjom. Stjecaj okolnosti bio je takav da se ipak u sezoni 1952/1953. dopustila izvedba *Zrinjskog* u Zagrebu. Režirao je Nando Roje. U jednoj televizijskoj emisiji bilo je pogrešno kazano da je *Zrinjski* izveden prvi puta u Zagrebu šezdesetih godina, to nije točno. Nešto kasnije, krajem 1954. godine, izveden je u Hrvatskom narodnom kazalištu i *Porin*. Spominjem te dvije izvedbe jer su one za generaciju kojoj sam tada pripadao, za generaciju mladih studenata, predstavljale topos, mjesto, jedan punkt na kojem se mogao iskazivati potisnuti hrvatski nacionalni osjećaj. Čak bih ustvrdio da su tih pedesetih godina u Zagrebu postojala samo dva mjesta gdje se nacionalni osjećaj mogao iskazivati: to je bio stadion "Dinama" u Maksimiru, kad je igrao "Dinamo" protiv "Zvezde", i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu kad bi se izvodio *Zrinjski*.

To nije dosjetka, to je činjenica.

Prve značajne demonstracije hrvatske mladeži koje su završile procesima i osudama, dogodile su se, ukoliko se točno sjećam, 1953. godine nakon utakmice "Dinamo" - "Zvezda" 1:0 u Maksimiru, kada je povorka, koja je krenula iz Maksimira, stigla do Jelačić placu pjevajući hrvatske nacionalne pjesme. A drugo mjesto, gdje se to isto događalo, bile su izvedbe *Zrinjskog* pedesetih godina u Hrvatskom narodnom kazalištu.

U kazalištu, naravno nije bila riječ o masovnim demonstracijama. Ali postojale su grupe koje su dolazile na svaku predstavu *Zrinjskog* i koje su pripremale, stvarale atmosferu da se na određenim mjestima reagira. Ta su mjesta bila čak poznata. Znalo se, *U boj, u boj* bilo je stvaranje zajedništva, kada bi čitav teatar počeo aplaudirati i kada bi se stvorila čvrsta kohezija onih na pozornici i onih u gledalištu. Međutim, bilo je još jedno mjesto koje se smatralo jako značajnim. Pokušavam sada objasniti, zašto je baš to mjesto bilo važno, da baš na tom mjestu odjekne aplauz. To je bio prizor u petoj slici, u dijalogu *Zrinjskog* i Sokolovića, kada Sokolović *Zrinjskome* nudi hrvatsku krunu i kada *Zrinjski* odgovara: *Hrvatu ban je kralj, on mjesto kralja vlada*. Valjda je ta rečenica bila izraz, iskaz svijesti o hrvatskoj samosvojnosti, o banu koji je izraz hrvatskog suvereniteta: ban vlada tu u Hrvatskoj a ne netko drugi, koji je bio negdje vani. I kad bi na tom mjestu odjeknuo aplauz, bili bismo sretni i činilo se da je diverzija uspjela. Bilo bi zatim privođenja na "informativne razgovore", ali nije sada vrijeme da o tome pričam. Govorimo o nekim drugim stvarima.

U takvom raspoloženju čekali smo i premijeru *Porina* koncem 1954. godine. Premijera *Porina* nije uspjela izazvati ono što je izazivao *Zrinjski*. Nije uspjela, iako smo bili čak pomalo i organizirani, da nešto na toj premijeri izvedemo. Jednostavno, atmosfera se uprkos lijepog odziva publike, posebno je radovao zbor Hrvatica, pa i naboj, nisu uspjeli stvoriti. Danas razmišljam: zašto? Pogotovo razmišljam u procesu pripremanje predstave koju ću uskoro postaviti u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.

Gledajući iz distance, mislim da *Porin* jednostavno nije predlagao onako jasno definirane modele kakve je predlagao *Zrinjski*. Naime, u *Zrinjskom* su dva svijeta, hrvatski i turski, dva antagonistička svijeta posve polarizirani. Između njih ne postoji nikakav dodir osim onoga kojeg stvara Mehmed Sokolović svojim pokušajem političke manipulacije. U *Porinu* situacija je mnogo kompleksnija. U *Porinu* se dva svijeta hrvatski i franački tek odvajaju. Oni su tu zajedno, Hrvati i Franci su još zajedno, oni su dio jednoga istog društva, jednoga istog svijeta. *Porin*, hrvatski velikaš sudjeluje u lovovima s franačkim velikašima i tako u jednom lovu viteški spasi franačku damu za koju kasnije tek ustanovi da je sestra franačkog kneza i guvernera Hrvatske Kocelina.

Tu se između dva svijeta stvara i ljubavni zaplet. Stvara se ljubavni kontakt. Stvari dakle nisu toliko jasno određene, nisu toliko polarizirane. *Porin* se postupno osvješćava, *Porina* postupno privlače na hrvatsku stranu Sveslav i Zorka. Sve je još u procesu, u događanju, koji nema onako jasne modele kao što ih ima *Zrinjski*: ni završni prizor *Porina* nema, u takvoj vizuri, izričitosti, iako se nadam, da se on može i drugačije interpretirati. Nema pregnantnost finala *Zrinjskog*; *Porin* ne završava, što je literarno i umjetnički vrijedno i značajno, trijumfom hrvatske pobjede, već nakon trijumfa pobjede dolazi još tragedija poraženih. Smrt Kocelina i Irmegarde. Misterij smrti: sa smrću Kocelina i Irmegarde, dakle smrću neprijatelja, završava *Porin*.

Danas mi se čini da postoji još jedan razlog zašto *Porin* nije mogao onako zvonko odjeknuti kao *Zrinjski*. U našoj svijesti je bitno, kao u *Zrinjskome*, da opasnost dolazi s Istoka. U *Porinu* je neprijatelj sa Zapada. Da, u našoj svijesti vrlo je bitno da u *Zrinjskome* opasnost dolazi s Istoka. Sigurno da već od pedesetih godina, kada se zbiljo ovo o čemu govorim, mi ne možemo istinski doživjeti opasnost koja dolazi sa Zapada, ali vrlo jasno i vrlo čisto osjećamo opasnost koja dolazi s Istoka. I ta istočna opasnost u *Zrinjskom*, bez obzira što je riječ o Turcima, odgovara nekom modelu, nekom gotovo bih rekao arhetipu našeg mišljenja.

To bi bio taj mali uvod o *Zrinjskom* i *Porinu* u jednom povijesnom trenutku, koji je naš trenutak i koji možda nije toliko nevažan. Sada bih kazao nešto još o *Zrinjskom* kako ga ja vidim i o *Porinu* kako ga ja vidim, upravo u smislu povijesnih konotacija o kojima govorimo.

Kada smo o *Zrinjskom* počeli misliti prilikom postavljanja na Rijeci i zatim u Splitu, jedna stvar nam se činila vrlo, vrlo poticajnom. Nešto što nas je provociralo iznutra. Sjećam se razgovora s mojim scenografom Atačem, upravo o *Zrinjskom* onog siječnja 1991, mislim da je to bio 25. siječnja kada se očekivao napad na Hrvatsku. To je bila ona noć iščekivanja. Te večeri sam izišao iz Atačeva ateljea na Krvavom mostu, Tkalčićeva je bila posve prazna, cijeli je grad bio prazan, očekivao se napad. Mi smo u *Zrinjskom* u toj atmosferi logično osjetili ono što nam se činilo vrlo nazočnim, a to je proces *približavanja opasnosti*. Povijesna situacija u kojoj postoji taj Siget kao nekakva oaza mira, otok sreće, kao mali hrvatski svijet, nazovimo ga tako, dok negdje tamo na Istoku, upravo u Beogradu, jer Sulejman kreće iz Beograda, pokreće se i stavlja se u pogon veliki vojni stroj, koji treba krenuti na taj mali otok sreće, na taj mali hrvatski otok kojeg hoće razoriti, asocirala je na naše dane. Tu smo osjetili bitne faze; najprije se sve to događa negdje tamo daleko; onda se znakovi opasnosti približavaju, sve bliži i bliži su, dolaze vijesti, Sulejman je krenuo, dolaze druge vijesti, već je u Pečuhu, dolaze treće vijesti već je tu negdje blizu. Znači, proces približavanja opasnosti i trenutak kad se jedna mala, sretna zajednica mora pripremiti na otpor tom monstruoznom velikom stroju koji se približava. U tom trenutku učinilo nam se da ta figura odgovara našoj povijesnoj situaciji i na tome smo dosta inzistirali i činilo nam se to vrlo, vrlo važnim.

Druga stvar nam se u tom trenutku učinila također vrlo bitnom, a odnosi se na povijesni prostor, u kome smo našu predstavu postavljali. To je ta razlika dvaju svjetova. Htjeli smo je naglasiti. Govoreno je o patetičnom svijetu *Zrinjskog*. Nije to uopće patetični svijet, može se potpuno drugačije misliti. Ali dobro, činilo nam se jako važnim da se ta dva svijeta maksimalno artikuliraju u njihovim temeljnim suprotnostima. S jedne strane hrvatski svijet, kao svijet zajednice slobodnih ljudi, koji biraju svoju sudbinu, i koji slobodno odlučuju da se suprotstave, da se ne potčine, da ne kapituliraju. Zrinjski prije zakletve pita svoje ljude u Sigetu hoćemo ili nećemo, ako netko hoće otići, slobodno. Međutim, oni svi i žena i kćer i časnici i vojnici odlučuju: ostat će. Dakle, to je zajednica slobodnog izbora. Ljudi slobodni i slobodnog izbora koji slobodno odlučuju da brane svoj otok, svoj komad zemlje. Mi smo i scenografski to bili zamislili kao nekakav otok. U hrvatskom svijetu htjeli smo naglasiti neke činjenice ljubavi, kao vrlo važnog čimbenika koji taj svijet prožima. Ljubav Zrinjskog prema obitelji, ljubav Juranića i Jelene, ljubav muškarca i žene i ljubav Zrinjskog prema svojim ljudima, prema svojoj posadi.

Posebno mi se činilo mogućim plastično tu ljubav iskazati u završnom prizoru Zrinjskog i Eve, koji je obično zaista djelovao patetično, a činilo mi se da upravo u toj sceni postoji jedna velika mogućnost iskazivanja ljubavi. I zato sam prizor postavio tako da se Zrinjski i Eva na bedemu Sigeta drže za ruku, kao što su se možda držali prije dvadesetpet ili trideset godina kada je počela njihova ljubav, i da hodaju čvrsto se držeći za ruku po bedemu, po tom zidu Sigeta, čekajući zajednički kraj. I kada su odšetali u orkestralnom uvodu sigetski bedem, u tom času prije dueta *Evo, pod vedrim nebom...*, Eva se očajnički baci na Zrinjskog, zagrlji ga jednim ljubavničkim zagrljajem, i on njoj u kosu počinje pjevati *Evo, pod vedrim nebom*. U tom duetu Zrinjski ima dva trenutka krize. On nije patetični junak, njemu je strahovito teško što mora žrtvovati dijete, ženu? A Eva je ta koja ga drži, koja ga čvrsti, koja ga hrabri i snaži.

S druge strane imamo turski svijet, svijet stroge hijerarhije, strogih rituala, ali svijet potpune samoće, gdje je svak u toj hijerarhiji potpuno sam. Od Sulejmana koji je na vrhu do Levija koji je na dnu postoji samo samoća hijerarhije. Postoji još nešto: politička spletku koju vodi Sokolović u času Sulejmanova pada, a zatim postoji strah, panika i tjeskoba koja se iskazuje u Sulejmanovoj smrti kada se Sulejman, čovjek s vrha očajnički hvata za Levija, fizički se hvata, grči se, hvata se za Levija, čovjeka s dna, jer jedan i drugi i Sulejman i Levij osjećaju kraj. Sulejman od Levija očekuje spas, život, zdravlje, a Levi s druge strane zna da kad ode Sulejman, odlazi i on, njemu glava pada i oni se oboje, onaj s vrha i onaj s dna u nekom očajničkom klinču hvataju jedan za drugog, u strahu, u tjeskobi.

U polariziranju dvaju svjetova činilo mi se da se već postiže nešto što iskazuje situaciju u kojoj jesmo. Jer suočen s otporom hrvatskog svijeta, hrvatskog otoka, svijet moći počinje se u sebi trošiti i konačno raspadati. Ima jedno mjesto u *Zrinjskom* koje je dubiozno, a to je *legalizam*, ono mjesto *Živio kralj* itd. Ja sam na tom mjestu htio dati mali znak, mali upitnik, naime kada Juranić kaže, *a zašto kralj ne teče junakom u pomoć?* Zrinjski mu odgovara - *Ne zbori tako sinko, ustrajat na tom mjestu valja, pa nek se ruši cio svijet*. Na tom mjestu reagiranje zbora je na strani Juranića. Međutim, htjeli smo reći jednostavno to: Europa nam zaista ne dolazi u pomoć. Ali što nam drugo preostaje? Mi jesmo Europa, ne možemo ići u neki drugi svijet, moramo opstati na tom mjestu, makar Europa ne radi ono što bi "kralj" trebao uraditi, što bi ona sama trebala uraditi.

S druge strane *Porin*. Spomenuo bih zanimljivu činjenicu da 1850. godine, u trenutku kada Lisinski već sklada svoju operu, i kada je dakle libreto Demetra napisan, Ante Starčević piše dramu *Porin* i šalje je na natječaj kazališta 1851. Na tom je natječaju drama odbijena, nije prihvaćena, tekst je izgubljen koliko se zna, ali se zna po recenzijama nešto o toj drami. Čini se da je Starčević u njoj htio, sukladno vlastitim zamislima, suprotstaviti izvorno, narodno, rudimentarno, gotovo arhaično hrvatstvo jednoj iskvarenoj franačkoj, pa recimo tako europskoj dekadentnoj civilizaciji.

Donekle u istom ključu, ali samo donekle, pisao je i Demeter svoj libreto i Lisinski skladao svoju operu. Demeter je za svoj libreto upotrijebio shakespearske modele. Libreto je mislio shakespearski. Ima prizora koji su izravno preuzeti iz Shakespearea: prizor koji do sada nije izveden, a koji će biti izveden u Barezinoj i mojoj predstavi, to je ratni prizor gdje Kocelin ima tu scenu *konja, konja* koja je direktno preuzeta iz Shakespeareova *Richarda III.*, a gledajući libreto Demetrov vidio sam da

nakon toga dolazi još jedan fragment kojeg Lisinski nije uglazbio, a to je Kocelinov monolog koji je izravna parafraza Macbethova monologa *Život to je priča koju idiot priča...* Dakle, *Richard III.* i *Macbeth* u jednoj istoj sceni.

Demeter je sačinio libreto koji ima s jedne strane postavljen franački svijet, kao svijet osvajača, spremnih na sve da tu zauzetu lijepu zemlju zadrže. Oni su tu, oni su došli i oni u prvoj slici izričito kazuju da se ne žele vratiti natrag u Franačku, da oni hoće tu ostati, da oni tu mogu, jako se često upotrebljavaju takvi termini, klati, pljačkati i tome slično, a ukoliko treba pribjeći će (to je smisao prve scene) etničkom čišćenju. Dakle, likvidacija hrvatskih velikaša i posvajanje zemlje za Franke. Što nam se čini također dosta interesantnim je to da su zapravo ta oba svijeta u prvoj fazi predstave i franački i hrvatski vrlo arhaična. Svi hrvatski prizori, čini mi se da se to do sada nije primijetilo, svi hrvatski prizori u većem dijelu predstave su obredni prizori. I to su neki vrlo arhajski drevni obredi koji kao da spadaju u vrijeme nakon što je kršćanstvo tek prihvaćeno, ali gdje slojevi poganskog, drevnog još uvijek vrlo jako djeluju.

Postoji još jedna činjenica u *Porinu* koja se čini pozornosti vrijednom, a to je da je hrvatski svijet stavljen u svijet prirode, a franački svijet u svijet arhitekture, i to neke grube, teške arhitekture. Tako nam se učinilo da je moguće zapravo u tom franačkom taboru, palači i logoru vidjeti neku kasarnu, kasarnu koja je svojom grubošću oskvrnula prekrasni hrvatski krajolik, hrvatski prirodni prostor. Na kraju te arhitekture otvara se rušenjem velika pukotina. Otvara se u toj arhitekturi ponovo prostor, otvara pogled prema toj težinom toga vojnog stroja silovanoj, potisnutnoj i ugroženoj prirodi. Rušenje kasarne-tvrđave je metafora s kojom se svijet osvajača uništava i propada.

Postoji u daljnjem tijeku opere nešto na čemu ćemo također morati inzistirati, a to je da se hrvatski svijet koji je započeo u, rekao bih gotovo primitivnom, arhajskom tonalitetu, tijekom izvedbe sve više i više usmjerava prema stanovitoj duhovnosti. Prema sve jačoj duhovnosti, koja dovodi na kraju do potpunog opraštanja. To mjesto je u *Porinu* fascinantno. U početku i Hrvati upotrebljavaju termin klati, ubijati, oni će nas, mi ćemo njih. Međutim, tijekom predstave dolazimo u situaciju da čak izričito Porin kaže: Hrvati su ti koji moraju opraštati. Hrvati su ti koji moraju znati biti iznad onih koji su na njih navalili i koji su im toliko zla nanijeli. Na noti opraštanja zapravo se razvija i završna scena, završni prizor koji nam je nekoć, u vremenu o kojem sam na početku govorio, s tom smrću neprijatelja, s tom blagom smrću neprijatelja smetao. Sada dobiva novi smisao. Čini mi se da u tijeku hrvatskog puta, od arhaične rudimentarnosti potrebite da bi se pružio otpor, da bi se svladalo moćnog neprijatelja, spremnog na sve, postoji postupni prijelaz prema nečemu što znači izlaz na neku drugu obalu, izlaz na neki možda drugačiji i plemenitiji svijet.

Demeter je, što Lisinski nije uglazbio, čak produžio završni prizor, produžio tako da Irmegarde i Kocelin koji umiru zajedno doživljavaju svjetlosnu viziju. Vide svoje roditelje na kraju tunela, za kojeg kažu da nas čeka nakon smrti. Roditelji ih pozivaju i oni sada na kraju, pred nijemim okupljenim Hrvatima, doživljavaju neko čudno preobraženje. Kažem u tim tonovima, u tim tonalitetima, čini mi se da danas možemo i u *Porinu* naći ono što nam je manjkalo pedesetih godina kada su nam hrvatske povijesne opere bile prvenstveno izraz oduška naših potisnutih nacionalnih osjećaja.

PRILOZI

Branko Hećimović

KRONOLOGIJA *KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 1992*

Put od zaključka Odbora *Krležinih dana* usvojenog na sastanku održanom tijekom njihova odvijanja u Osijeku 1991, da se znanstveno savjetovanje u 1992. godini posveti temi *Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest* i da se s tom temom usuglasi repertoar kazališne smotre, do ostvarenja te zamisli nije bio nimalo lak.



Nuštar, 26. veljače 1992.

Prema prvobitnom planu *Krležini dani* u 1992. trebali su se održati od 9. do 12. lipnja. 26. vljeače zakazana je već u podzemnoj dvorani na osječkom trgu Ante Starčevića konferencija za sredstva javnog priopćavanja. Prije konferencije članovi Odbora iz Zagreba, Nikola Batušić, Branko Hećimović i Dubravko Jelčić, kao i tajnik Odbora Marijan Radmilović, te intendant Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku Zvonimir Ivković, zajedno s grupom mladih osječkih kazališnih glumaca, pisaca, novinara i fotoreportera, odlaze u organizaciji hrvatske vojske na prvu ratnu liniju. U Nuštar i u Vinkovce. Tijekom konferencije u Osijeku, koja otpočinje zatim s velikim zakašnjenjem, članovi Odbora dok govore o *Krležinim danima* ne mogu se osloboditi stravičnog dojma totalno razorenog Nuštra, slike jedne jedine viđene osobe u civilu, žene u crnoj haljini, koja brižno mete dvorište ispred svoje porušene kuće dok kraj nje tumara kokoš, suočenja s vinkovačkom bolnicom pogođenom stotinama zrna te sa zgarištem knjižnice, i osjeta raspadanja i mrvljenja gotovo sasvim izgorjelih knjiga pod dodiroom vlastitih prstiju.

Sredinom svibnja potencijalni sudionici *Krležinih dana* primaju sljedeće pismo:

Budući da je u ovim danima učestalih zločinačkih napada srpske soldateske i četnika na grad Osijek nemoguće zajamčiti sigurnost kazališnim ansamblima a ni sudionicima znanstvenog savjetovanja Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest, Organizacijski odbor Krležinih dana u Osijeku odlučio je da se ovogodišnji Krležini dani ne održe u zakazanom terminu od 9. do 12. lipnja 1992. godine, već od 14. do 16. listopada 1992. godine.

Molimo Vas da ovu odgovodu uvažite i da usvojite novi termin održavanja Krležinih dana.

No, kako nije bilo dostatno vremena, a niti mogućnosti za osiguranje financijskih sredstava i organizaciju znanstvenog savjetovanja, kao i kazališne smotre, početkom rujna usljeđuje nova odgoda popraćena odlukom, da se *Krležini dani* povežu s naknadnim obilježavanjem 125. obljetnice izgradnje kazališne zgrade, otvorene 31. prosinca 1866, temeljito restaurirane 1985, te namjerno bombardirane od vandalskog agresora 16. studenoga 1991, i s proslavom 85. obljetnice djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Osijeku. Prema novousvojenom planu početak *Krležinih dana* zakazan je za 7. prosinca, dakle, točno na dan kada je 1907. upriličena *Svečana predstava u slavu otvorenja novoga hrvatskoga narodnoga kazališta osječkoga* na kojoj su izvedeni Zajčeva ouvertura Gundulićevoj *Dubravci*, Ogrizovićeva prigodnica *Slava preporoditeljima* i prvi čin Smetanine opere *Prodana nevjesta*.

I napokon: 7. prosinca 1992. pod visokim pokroviteljstvom predsjednika vlade Republike Hrvatske ing. Hrvoja Šarinića počinju *Kazališne svečanosti* u čast dva velika osječka kazališna jubileja, a 8. prosinca započinje i radni dio kazališno-teatrološke manifestacije *Krležini dani*, znanstveno savjetovanje *Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest*. Pokrovitelji *Krležinih dana* su Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera iz Osijeka.

Obilježavanje dviju osječkih kazališnih obljetnica, upriličenom na pozornici devastirane kazališne zgrade na kojoj se i tri sljedeće večeri održavanju predstave u sklopu *Krležinih dana* i na kojoj i te tri sljedeće večeri također sjede gledatelji, nazočni su između ostalih Vesna Girardi-Jurkić, ministrica prosvjete i kulture u vladi Republike Hrvatske, akademik Ivan Supek, predsjednik HAZU, književnik Nedjeljko Fabrio, predsjednik Društva hrvatskih književnika, glumac Zvonimir Torjanac, predsjednik

Antonija Bogner-Šaban

REPERTOAR KRLEŽINIH DANA U OSIJEKU 1992

Po četvrti put Osijek je bio domaćin *Krležinih dana* od 7. do 10. prosinca 1992. Tijekom *Krležinih dana*, koji upravo 1992. stječu svoju organizacijsku i sadržajnu stalnost, pored savjetovanja, održane su predstave različitih kazališnih ansambala. Ovu svojevrstu kazališnu smotru započelo je osječko Hrvatsko narodno kazalište svečanom izvedbom Kozarčeve *Tene*, varaždinsko kazalište nastupilo je s Bakmazovom dramskom kronikom *Stepinac - Glas u pustinji*, slijedio je Ogrizovićev epilog zrinsko-frankopanske tragedije *U Bečkom Novom Mjestu* u realizaciji Glumačke družine "Histrion" iz Zagreba, a posljednje večer ponovno je pripalo Osječanima i Zajčevoj operi *Zlatka*. Kao i prethodnih godina predstave su bile u skladu s aktualnom problematikom znanstvenog savjetovanja *Krležini dani*, gdje se ovaj puta razmatrala hrvatska povijesna drama iz književnog i scenskog kuta.

Osijek, grad bogate višestoljetne kulture i viševrsne kazališne tradicije kao i uvijek bio je otvoren svim poklonicima Talije, svim sudionicima *Krležinih dana* i stalnim ljubiteljima umjetnosti. Već se događalo i događa se do najnovijeg doba da se kazališta zatvaraju, da su izložena požarima i nedaćama nepredviđenih poplava, ali ni jedno od njih nije, ne samo na našim hrvatskim prostorima, a da se Europa ne spominje, bilo izvrgnuto promišljenom uništavanju od strane onih koji su do pred kratko vrijeme obilatno uživali sve blagodati ovoga bogatog, povijesno i intelektualno snažnog grada. Gotovo sigurno da je jalovi bijes jedan od razloga bombardiranja Hrvatskoga narodnog kazališta, 16. studenoga 1991. kada je djelomično spaljena ova zgrada obilježena eklekticismom maurskoga stila i secesijskim elementima, odgovarajuće uklopljena u cjelinu sličnih zdanja, bisera gradske arhitekture s kraja prošlog stoljeća, jedinstvenih u sjevernoj Hrvatskoj.

Ponos i prkos, pravo na vlastito postojanje samo su pojačali odluku da se krene dalje i da se Hrvatsko narodno kazalište osposobi u zavidno kratkom roku za kompletno umjetničko djelovanje u danima kada je Osijek još sustavno rušen a pokušavalo se razoriti i moral njegovog pučanstva. Dio sačuvane scene postao je gledalištem, na njoj se igra i uživa u igri, u umjetnosti govora i zvuka, s još snažnijim

i odanijim pripadanjem. To novo kazalište u kazalištu, postalo je simbol otpora i kulture, simbol trajanja i opstanka. Rijetko kada kazališna institucija tako izravno opravdava svoju kulturološku misiju, postaje sabirno mjesto umjetnosti, svih njezinih finesa i noviteta, biva kulturnim bilom jednog grada, kao što je to herojski činilo i bilo osječko Hrvatsko narodno kazalište. Kozarčeva *Tena*, predstava kojoj je pripala čast da započne kazališna zbivanja *Kležinih dana*, nastala povodom 125. obljetnice izgradnje kazališne zgrade i 85. obljetnice stalnog djelovanja Hrvatskoga narodnog kazališta, bila je prilagodena, dramaturški i likovno, prostoru i uvjetima, privremenog, scenskog prostora. Crna boja, njezini tragovi na scenografiji i kostimima glumaca, daleko su od raspjevanosti slavonskog života, i nisu estetskom slikom Kozarčeva romansijerskog racionalizma, već su odraz povrijeđenosti i boli zbog aktualnog stanja. To je zaista predstava Hrvatskoga narodnog kazališta, izrasla iz njegovih muka, ali i velika pobjeda prorijeđenoga dramskog ansambla. Završetak uprizorenja *Tene* jedna je od emocionalno nezaboravnih kazališnih situacija, sociološki obilježena. Rošava i izgažena Tena isijava ljepotom srca koje će nadvladati tegobe tijela, intenzivno osvjetljena u okruženju rastočenog gledališta iz kojeg na improviziranu scenu-gledalište nadire ledena prosinačka noć.

I gostujući ansamblu prilagodili su se uspješno osječkom kazališnom prostoru. Varaždinsko Hrvatsko narodno kazalište izvelo je dramu *Stepinac - Glas u pustinji* u onom obliku koji je nastao poslije premijere djela 5. lipnja 1992, kada je predstava sadržajno kraćena u nekim dijelovima koji se izravno odnose na političku kroniku oko optužbe Stepinca i na njegov privatni život. Svojom predstavom Ogrizovićeve



Josip Kozarac-Borislav Vujčić: *Tena*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.
Glumci Vesna Tominac i Darko Milas

drame *U Bečkom Novom Mjestu* Glumačka družina "Histrion" stavila je na kušnju scenske mogućnosti hrvatske dramske baštine, što se u potpunosti uklopilo u živu raspravu teorijskog dijela *Krležinih dana*. Završne večeri Zajčeva Zlatka nadrasla je po svemu svoju žanrovsku oznaku - *pučka hrvatska-slavonska glasbena drama u tri čina* - u izvedbenom i orkestralnom smislu, redateljskom, dirigentskom i libretističkom. Dokazala je da glazbenici osječškoga Hrvatskoga narodnog kazališta, kao i njegov dramski ansambl, žele i mogu savladati na zavidnoj umjetničkoj i stvaralačkoj razini svakodnevnih probleme. Isto tako oni mogu zadržati i dalje njegovati sve one odlike zbog kojih je ovo kazalište već davno zapisano u povijesti hrvatske kulture.

Četiri predstave održane tijekom *Krležinih dana* od 7. do 10. prosinca 1992. na pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta, umjetničkom i kulturološkom heroju naše scenske suvremenosti, ovom prigodom poredane su po danima svojih uprizorenja. Obradene su prema načelima enciklopedijskog izdanja *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1990*. Podaci su nadopunjeni ulogama i imenima glumaca koji su u njima nastupili naznačenog datuma. I na taj se pozitivistički način želio obilježiti ulog svih onih koji su svojim stvaralaštvom pridonijeli i obogatili spoznaje sudionika *Krležinih dana*.

Upotrebljene kratice: Dir. - dirigent. Dram. - dramaturg. Kost. - kostimograf. Red. - redatelj. Sc. - scenograf. Sc. gl. - scenska glazba.

KRLEŽINI DANI 07. prosinca - 10. prosinca 1992.

Kozarac, Josip - Vujčić, Borislav: TENA. Kronika raspada jedne ljepote.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

Red. Zoran Mužić. Sc. Darko Bakliža. Kost. Ruta Knežević. Uloge: Tena - Vesna Tominac. Jerko Pavletić - Ico Tomljenović. Jaroslav Beranek - Darko Milas. Leon Jungman - Velimir Čokljat. Đorđe, Ciganin - Đorđe Bosanac. Joza Matijević - Davor Panić. Ivka, njegova žena - Anita Schmidt. Maruška, Đorđeva žena - Radoslava Mrkšić. Stara gatara - Mira Katić. Ciganin, Maruškin brat - Augustin Halas. Tri žene - Ljiljana Krička, Ana Stanojević, Jasna Odorčić. Jean Luic, endrolog - Tihomir Grljušić. Lakaj - Mladen Žaja. Gost - Augustin Halas. Gostioničarka - Blaženka Škorak. Trgovci - Oton Mišetić, Dražen Karlić, Nikola Omrčen. Vojnici, Cigani, prolaznici.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 07.12.1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

Sc. gl. Arsen Dedić.



Josip Kozarac-Borislav Vujčić: *Tena*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.
Glumci Vesna Tominac, Oton Mišetić, Dražen Karlić, Nikola Omrčen i Ico Tomljenović

Bakmaz, Ivan: STEPINAC - GLAS U PUSTINJI.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.

Red. Petar Veček. Kost. Jasna Novak. Maska Ive Duića.

Uloge: *Stepinac* - Goran Grgić. *Župnik* - Tomislav Lipljin. *Časnik* - Ivica Plovanić. *Kapelan-Raspop* - Drago Meštrović. *Majka* - Vesna Stilinović. *Brat i nećak* - Zdenko Brlek. *Sestra* - Mirjana Sinožić. *Duhovnik* - Vinko Lisjak. *Nastavnica* - Mirjana Sinožić. *Konobarica i nastavnica* - Gordana Job. *Jaga* - Marija Krpan.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 08.12.1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

Dram. Ante Armanini. Izbor sc. gl. Vesna Šir.



Ivan Bakmaz: *Stepinac - Glas u pustinji*. Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.
Glumci Drago Meštrović i Ivica Plovanić



Ivan Bakmaz: *Stepinac - Glas u pustinji*. Hrvatsko narodno kazalište, Varaždin.
Glumci Zdenko Brlek, Goran Grgić i Ivica Plovanić

Ogrizović, Milan: U BEČKOM NOVOM MJESTU. Epilog zrinsko-frankopanske tragedije.

Izvođač: Glumačka družina "Histrion", Zagreb.

Red. Zoran Mužić. Sc. Zoran Zidarić. Kost. Danica Dedijer.

Uloge: *Leopold I* - Vili Matula. *Petar Šubić-Zrinski* - Zlatko Vitez. *Fran Krsto Frankopan* - Maro Martinović. *Wenzel Lobkowitz* - Dragoljub Lazarov. *Pavao Hoher* - Žarko Savić. *Kristof Abele* - Sreten Mokrović.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 09.12.1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

Dram. Borislav Vujčić. Sc. gl. Arsen Dedić.



Milan Ogrizović: *U Bečkom Novom Mjestu*. Glumačka družina "Histrion", Zagreb
Glumci Marko Martinović i Žarko Savić



Milan Ogrizović: *U Bečkom Novom Mestu*. Glumačka družina "Histrion", Zagreb.
Glumci Dragoljub Lazarov i Vili Matula.

Zajc, Ivan: ZLATKA. Pučka hrvatska slavonska glazbena drama u tri čina. Libreto: August Harambašić. Muzikološka obrada: Zoran Juranić.

Izvođač: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

Red. Petar Vujačić. Dir. Zoran Juranić. Sc. Zvonko Šuler. Kost. Željko Nosić. Kor. Zvonimir Reljić.

Uloge: *Ivan Dragić, bogati seljak* - Marijan Jurišić. *Janko Milić* - Miljenko Đuran. *Pero Ivanić* - Ferdinand Zovko. *Grga, noćobdija* - Boris Vajda. *Zlatka, kći Dragičina* - Vesna Baljak. *Vračara* - Sanja Uroić. *Mara Ljubić* - Sanja Toth - Špišić. *Jelka, seoska djevojka* - Mirjana Babić. *Manda, seoska djevojka* - Snježana Lakotić. *Seljaci, momci i djevojke*.

Datum i mjesto izvođenja predstave: 10.12.1992. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Osijek.

Ivan Zajc: *Zlatka*. Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku.

Solisti Mirjana Babić, Slobodan Cvjetičanin, Josip Slam i ansambl.



NAPOMENA

Kako zbog dva odgađanja datuma održavanja *Krležinih dana* u 1992. godini troje od trideset i četvero prijavljenih referenata nije moglo usuglasiti svoje raspoloživo vrijeme s pomaknutim terminom savjetovanja, te nisu na njemu sudjelovali, i kako dvoje sudionika nisu predali pročitana saopćenja, ostvarena cjelina zbornika donekle se razlikuje od planirane savjetovanja. No, samo donekle. Širina i slojevitost pristupa, raznovrsnost i izazovnost tema, te visoki domet predočenja i analiza nisu izostali. Cjelokupnu problematiku, međutim, teme *Hrvatska dramska književnost i kazalište*, koja je desetljećima zapostavljena i zaobilažena kao uostalom i gotovo sve srodne teme povezane s nacionalnom prošlošću i nacionalnim statusom, ionako je bilo nemoguće obuhvatiti, a još manje iscrpiti. Valjat će joj se uskoro ponovo vratiti.

Zbog obrazloženog izostanka nekih referenata te odustajanja drugih od objavljivanja njihovih saopćenja, kao i zbog većih ili manjih pojedinačnih odstupanja od prijavljenih tema, redoslijed saopćenja u zborniku je nešto izmijenjen u odnosu na njihov redoslijed na savjetovanju. Mole se sudionici savjetovanja i suradnici zbornika da to uvaže.

Znajući da su autori saopćenja ljudi od pera, znanstvenici, pisci i kritičari, priređivač zbornika maksimalno je poštivao integralnost tekstova, te je intervenirao uglavnom samo na grafičkom i, kad je riječ o fusnotama, stanovitom bibliografskom ujednačavanju. Susljedno takvom stajalištu i lektorica se ograničila na najnužnije ispravke, koje nisu zadirale u leksiku, morfologiju i osobni izraz suradnika zbornika.

B.H.

KAZALO IMENA

<i>Adami, Giuseppe</i>	237	<i>Barbarić, Milivoj</i>	132, 134
<i>Afrić, Vjeko</i>	235	<i>Bareza, Nikša</i>	132, 243
<i>Alapić, Gašpar</i>	55, 78, 85, 194, 196, 198	<i>Baušić, Nikola</i>	24, 26, 29, 33, 35-38, 52, 93, 94, 236, 237, 247, 248
<i>Alapić, Janko</i>	78	<i>Baušić, Slavko</i>	59, 60, 62, 76, 79, 83, 84, 86-90, 93-95, 153, 154, 156, 157, 173
<i>Albini, Srećko</i>	173, 238	<i>Bazala, Albert</i>	103
<i>Andrić, Ivo</i>	148-150	<i>Becket, Thomas</i>	140
<i>Andreis, Josip</i>	40	<i>Beckett, Samuel</i>	212
<i>Andrić, Nikola</i>	129-131, 135, 136	<i>Begović, Milan</i>	48, 73, 99-101, 131, 132, 154, 158, 159-171, 227, 239
<i>Anić, Jelka</i>	134	<i>Bek, Viktor</i>	228
<i>Anić, Josip</i>	132, 134	<i>Beker, Miroslav</i>	192
<i>Anouilh, Jean</i>	15	<i>Bellini, Vincenzo</i>	238
<i>Anton, Vaclav</i>	132	<i>Benešić, Ante</i>	42, 99, 129-136, 160
<i>Anžuvinci</i>	139	<i>Benešić, Franjo</i>	129, 136
<i>Aralica, Ivan</i>	14	<i>Benešić, Jelka</i>	129
<i>Arcibašev, Mihailo</i>		<i>Benešić, Julije</i>	48, 129, 172
Petrović	158	<i>Benišić, Ernesto</i>	129
<i>Aretej iz Kapadokije</i>	149	<i>Benn, Gottfried</i>	147
<i>Armanini, Ante</i>	191, 235, 253	<i>Benović, Maja</i>	215
<i>Aristotel</i>	8, 17, 18, 33, 83, 86, 109, 219	<i>Berber, Mersad</i>	224
<i>Arpadovci</i>	139	<i>Bergson, Henri</i>	147
<i>Babić, Ljubo</i>	158, 165, 169	<i>Bersa, Blagoje</i>	238
<i>Babić, Mirjana</i>	257	<i>Bersa, Josip</i>	238
<i>Babić, Nada</i>	228	<i>Bersa, Vladimir</i>	238
<i>Babljak, Vesna</i>	257	<i>Bertić, Živko</i>	129
<i>Bach, Alexander</i>	23	<i>Blažeković, Tatjana</i>	122
<i>Bach, Josip</i>	60, 99, 153, 213	<i>Bloc, M.</i>	142
<i>Bach, Vjekoslav</i>	180	<i>Bloch, Ernest</i>	146
<i>Badalić, Hugo</i>	40, 51, 54, 57, 89, 92, 193, 195	<i>Bogdanović, Milan</i>	163
<i>Badalić, Ivo</i>	158, 228	<i>Bogišić, Valtazar</i>	58
<i>Badalić, Josip</i>	173	<i>Bogišić, Vlaho</i>	153
<i>Badobranska, Darinka</i>	132	<i>Bogner, Josip</i>	168, 169
<i>Bajamontú, Julije</i>	237	<i>Bogner-Šaban, Antonija</i>	248
<i>Bakarić, Tomislav</i>	75, 81, 87, 91, 93, 206-208, 210, 211, 234	<i>Bogović, Mirko</i>	21, 23, 26, 30, 36, 39-42, 44, 51, 71, 72, 89, 94, 103, 121, 154, 157
<i>Bakliža, Darko</i>	252	<i>Boito, Arigo</i>	238
<i>Bakmaz, Ivan</i>	91, 249, 250	<i>Booth, Wayne C.</i>	207
<i>Baldacci, Luigi</i>	236	<i>Borna, knez</i>	109, 110, 112-114, 186
<i>Baldini, Antonio</i>	236	<i>Borštnik, Ignjat (Ignac)</i>	99, 132, 134, 136
<i>Balzac, Honoré de</i>	17	<i>Borštnik, Sofija</i>	136
<i>Ban, Matija</i>	51, 54	<i>Bosanac, Đorđe</i>	252
<i>Barac, Antun</i>	22, 41, 58, 59, 72, 161, 163		
<i>Baranović, Krešimir</i>	239		

- Breasted*, James Henry 15
Brecht, Bertolt 149, 191, 194, 219, 223, 233
Brečić, Petar 248
Brešan, Ivo 234
Breyer, Blanka 52
Brllek, Zdenko 253, 254
Brlenić-Vujić, Branka 248
Brook, Peter 74, 93, 219
Broz, Josip vidi *Tito*
Brut, Marko Junije 122
Büchner, Georg 52, 160
Buda 102
Budak, Mile 161
Buonarroti, Michelangelo 21, 149, 208
Burić, Vesna 248
Byron, George Gordon 136
Car Emin, Viktor 13, 131
Car, Janko 236, 237
Caroll, David 146
Castelvetto, Lodovico 192
Cerovac, Mirko 104
Certeau, Michael de 142, 144
Cesarec, August 43, 44, 48, 49, 157, 179, 182, 186-188
Cihlar Nehajev, Milutin vidi *Nehajev*
Ciulli, Robert 235
Coledrige, Samuel Taylor 46
Condorcet, Antonije Nikolas 182
Cornelle, Piere 111, 114, 119
Cvetković, Sava 54
Cvjetičanin, Slobodan 257
Čehov, Anton Pavlovič 122
Čipa, Mirko 132, 134
Čokljat, Velimir 248, 252
Črnko, Franjo 56
Čuić, Rade 184
Damjan Juda 129-131, 134-136
Daneš, Josip 228
D'Annunzio, Gabrielle 111
Da Ponte, Lorenzo 237
Dečak, Mirko 160
Dedić, Arsen 252, 255
Dedijer, Danica 255
De Filippi, Eduardo 75, 82
Demeter, Dimitrija 12, 21, 23, 26, 29, 33, 36, 37, 39, 40-44, 46, 47, 53, 54, 71, 72, 121, 213, 236, 238, 243
Demokrit 106
Despot, Dragan 221, 222
Dević, Đuro (Gjuro) 132, 134, 215
Deželić, Velimir 61, 148
Dežman, Ivan 51, 58, 68
Dežman Ivanov, Milivoj 42, 55, 69, 98-100, 232
Dilthey, Wilhelm (Diltaj, V.) 183, 184
Dimitrijević, Mihajlo 134
Dimitrović Kotaranin, Spiro 53, 54
Dioklecijan (Dukljanin) 21, 43, 48
Dimbach, Ernest 153
Dobronić, Antun 238
Domagoj, knez 215, 216
Dominis, Mark Antonije de 16
Donat, Branimir 248, 249
Donizetti, Gaetano 238
Drački, Karlo 20, 40, 41
Dragnan, Ervin 99, 230
Dragošić, Higin 36-39, 55, 58, 67-70, 77, 78, 84-86, 88-90, 92, 94, 95, 136, 226
Draper, John William 133
Dražković, Janko 138
Dražković, Juraj 138
D.V.C. (Vukov Colić, Dražen) 203
Držić, Marin 11, 115, 198, 214, 215, 238
Duić, Ivo 253
Dujšin, Dubravko 99, 158, 169, 172, 230
Dukljanin vidi *Dioklecijan*
Dumas, Alexander, otac 52
Durbešić, Tomislav 235
Dürrenmatt, Friedrich 191, 192, 194-197
Dušan, car 134
Duvignaud, Jean 51
Dvorniković, Vladimir 103
Đakon, Ivan 215
Đalski, Ksaver Šandor vidi *Gjalski*, Ksaver Šandor
Đilas, Milovan 143
Đodan, Šime 203

<i>Dorđević, Mira</i>	209	<i>Gavrilović, Aleksandar</i>	228
<i>Đuran, Miljenko</i>	257	<i>Georg, Stefan</i>	147
<i>Eco, Umberto</i>	233	<i>Gerašić, Andrija</i>	132, 134
<i>Eginhard</i>	109	<i>Girardi-Jurkić, Vesna</i>	247, 248
<i>Eliot, Thomas Stearns</i>	140	<i>Giraudoux, Jean</i>	15, 192
<i>Erdödy, Ljudevit</i>	165	<i>Gjalski, Ksaver Šandor</i>	
<i>Euripid</i>	62	(<i>Đalski, Kasver Šandor</i>)	12, 32, 33, 103, 179
<i>Fabrio, Nedjelko</i>	13, 38, 247, 248	<i>Gledević, Antun</i>	26
<i>Fališevac, Dunja</i>	26, 248	<i>Gluck, Christoph</i>	
<i>Faller, Nikola</i>	132, 136	Willibald	237
<i>Fancev, Franjo</i>	51, 52	<i>Goethe, Johann</i>	
<i>Feldman, Miroslav</i>	49	Wolfgang	7, 8, 11, 52, 118, 156
<i>Ferdinand, nadvojvoda</i>	202	<i>Goldman, Lucien</i>	182
<i>Ferdinand I, habsburški</i>	50, 80	<i>Goldoni, Carlo</i>	160
<i>Fijan, Andrija</i>	132, 134, 136	<i>Gorjan, Zlatko</i>	156
<i>Fijan, Vid</i>	230	<i>Gorki, Maksim</i>	17, 150
<i>Filipović, Rudolf</i>	33	<i>Gotovac, Jakov</i>	239
<i>Flaker, Aleksandar</i>	23, 32, 33	<i>Gotovac, Vlado</i>	146
<i>Flaker, Vida</i>	248	<i>Goya Lucientes,</i>	
<i>Foretić, Dalibor</i>	217	Francisco Jose	149, 211
<i>Fotez, Marko</i>	116, 117, 160, 168, 169	<i>Grabbe, Christian</i>	
<i>Frangješ, Ivo</i>	22, 35, 36, 38-43, 93, 194, 195, 248, 249	Dietrich	52
<i>Frank, Josip</i>	38, 55, 59, 68	<i>Gračan, Giga</i>	87, 200, 206, 248
<i>Frankopan, Bernardin</i>	82	<i>Grass, Günther</i>	150
<i>Frankopan, Krsto</i>		<i>Grbić, Paula</i>	132
(<i>Frankopan-Brinjski,</i>		<i>Grgić, Goran</i>	253, 254
<i>Krsto</i>)	23, 15, 41, 50, 51, 55, 58-64, 66, 67, 71, 72, 74, 79, 81, 82, 89-91, 94-96, 226, 227, 229-231	<i>Grgur Ninski</i>	123
<i>Frankopani</i>	43, 50, 51, 58, 59, 67, 71, 73, 76, 80, 84, 91, 95, 138	<i>Grgur VII.</i>	47
<i>Franjo Josip, car</i>	234	<i>Grignaffini</i>	236
<i>Frisch, Max</i>	192, 195	<i>Grillparzer, Franz</i>	24, 52, 121
<i>Frdić, Nasko</i>	230	<i>Grković, Mato</i>	99
<i>Freudenreich,</i>		<i>Grljušić, Tihomir</i>	252
<i>Aleksandar</i>	63, 64, 173	<i>Grol, Milan</i>	165-168
<i>Freudenreich, Dragutin</i>	132, 134	<i>Gros, Mirjana</i>	186, 187
<i>Freudenreich, Josip</i>	22, 36-38, 154	<i>Grün, Herbert</i>	18
<i>Frye, Northrop</i>	77-85, 88, 93	<i>Grund, Arnošt</i>	132
<i>Fuller, Thomas</i>	16	<i>Gubec, Matija</i>	13, 21, 23, 30, 33, 37, 39, 91, 137, 138, 157, 215
<i>Gaj, Ljudevit</i>	11, 12, 30, 62, 72, 86	<i>Gundulić, Ivan</i>	10, 14, 138, 160, 219-225, 233, 238, 247
<i>Galogaža, Stevan</i>	227	<i>Gunjača, Zlatko</i>	234
<i>Galović, Fran</i>	12, 48	<i>Habsburzi</i>	41, 71, 72, 88, 90, 94, 139
<i>Galsworthy, John</i>	160	<i>Hafner-Dermanović,</i>	
<i>Gašparović, Darko</i>	75, 81, 82, 92, 208, 211, 248, 249	Ela	227, 228, 230
<i>Gavella, Branko</i>	15, 61, 129, 235	<i>Halas, Augustin</i>	252
<i>Gavran, Miro</i>	66, 67, 71, 79, 81, 91, 93, 94, 97, 226	<i>Hamburger, Käte</i>	148
		<i>Hanžeković, M. G.</i>	
		(<i>Hanžeković, Mato -</i>	
		<i>pseudonim</i>	
		M. Gabrijel)	176
		<i>Harambašić, August</i>	114
		<i>Hatze, Josip</i>	238

- Hebbel*, Friedrich 12, 46
Hebrang, Andrija 17, 91, 175
Hećimović, Branko 26, 36, 53, 93, 99, 105, 107, 131, 132, 163, 170, 195, 247, 248

Hegel, Christian
 Friedrich 12, 103, 182
Heidsieck, Arnold 207
Heine, Heinrich 12
Heisenberg, Werner 16, 17
Heller, Agnes 180, 181, 189
Herbart, Johann
 Friedrich 103
Hergešić, Ivo 48, 49
Herodot 9, 109
Hitler, Adolf 18, 149, 173
Hobsbawn, Eric 215
Hofmannsthal,
 Hugo von 160
Homer 133, 175
Horacije Flak, Kvint 33
Horvat, Josip 119, 190, 229
Horvat, Rudolf 61
Horvatić, Dubravko 182, 183, 189
Hranilović, Jovan 88
Hreljanović, Ivo 72
Hrzić, Vera 132

Hübscher, Arthur 102
Hugo, Victor 52, 68, 88

Ibsen, Henrik 52, 122, 149, 160
Isus Krist 60, 81, 149, 197, 208
Ivanac, Ivica 132
Ivanov vidi *Dežman*
 Ivanov, Milivoj 247-249

Janković Bribirski,
 Antun 132, 163, 165, 166, 170
Jelačić, Josip, ban 53, 86, 138
Jelčić, Dubravko 44, 62, 63, 83, 247, 248
Jelčić, Zdenko 201, 202
Jembrih, Alojz 52
Jevrejinov, Nikolaj
 Nikolajevič 160
Ježić, Radojko 99
Ježić, Slavko 35, 38-43
Job, Gordana 253
Jonson, Ben 160
Jorgovanić, Rikard 22, 32, 33
Jovanović, Dušan 217
Jozefović, Oskar 158, 169
Joyce, James 147

Juranić, Zoran 248, 249, 257
Jurčić, Franjo 132, 134
Jurić Zagorka, Marija 99
Jurišić, Marijan 257
Jurišić, Šimun 100
Jurkas, Eustahije 227
Jurković, Vinko 89, 95, 230
Juvančić, Joško 213
Jurković, Vinko 89, 95
Juškevič, Semjon
 Solomonovič 160

Kačić Miošić, Andrija 10, 12, 56, 113
Kant, Emanuel 149
Karačić, Karlo 248
Karadordević,
 Aleksandar 115, 152, 164, 210, 232
Karlič, Dražen 252, 253
Karnaruić, Brne 10, 44, 50
Katančić, Matija Petar 40
Katić, Mira 248, 252
Katzianer, Ivan 50, 51, 71-73
Kauzlarić Atač, Zlatko 242
Keops, egipatski faraon 15
Kerekeš, Ljubomir 231
Khuen-Héderváry,
 Karlo 55, 58, 59, 67, 68, 70, 119
Kirin, Franjo 134
Klaić, Nada 91
Klaić, Vjekoslav 120, 175
Knežević, Ruta 252
Koharić, Janko 129, 130, 134, 135, 136
Kolumbo, Kristofor 149
Konstantin VII.
 Porfirogenet 121, 122, 201, 202, 233
Konstantinović, Radomir 145
Kömer, Theodor 51-54, 193
Korošec, Anton 153
Korvin, Matija 17
Kosik, Karel 143
Kosor, Josip 156, 160, 239
Kostić, Porfir 134
Kostov, Stefan L. 160
Kovačić, Ante 22, 32
Kozarac, Josip 32, 248, 250-253
Kraljeva, Božena 99, 169
Kramarić, Zlatko 248
Kranjčević, Silvije
 Strahimir 8, 9, 22, 32, 99, 136
Krašiński, Zygmunt 132
Kraus, Greta 158
Kravar, Zoran 23, 33, 103
Krčelić, Baltazar Adam 163

<i>Krefi</i> , Bratko	156	<i>Lisjak</i> , Vinko	253
<i>Krička</i> , Ljiljana	252	<i>Livadić</i> , Branimir	79, 88, 129
<i>Križanić</i> , Juraj	148	<i>Lobkowitz</i> , knez	61, 65, 80, 95, 96, 228
<i>Krklec</i> , Gustav	239	<i>Lonza</i> , Tonko	203, 220-222, 225
<i>Krleža</i> , Miroslav	13, 15, 17, 18, 21, 95, 103, 113, 137-150, 153, 156, 160, 168, 179, 193, 196-198, 208, 211, 213	<i>Lovrenčić</i> , Martin	102
<i>Krpan</i> , Marija	253	<i>Ludovik II. Anžuvina</i>	5
<i>Kršnjavi</i> , Iso	114	<i>Lukjanenko</i> , L. M.	61
<i>Krtalić</i> , Ivan	111, 203, 205	<i>Lunaček</i> , Vladimir	106, 129, 154
<i>Kudrjavcev</i> , Anatolij	203	<i>Ljubić</i> , Šime	16
<i>Kukuljević Sakcinski</i> , Ivan	12, 23, 37, 39, 46, 54, 58, 71, 72	<i>Ljutovid Posavski</i>	42, 69, 107-115, 186, 215
<i>Kuhundžić</i> , Josip	44, 92, 160	<i>Machiavelli</i> , Niccolò	111, 113
<i>Kumičić</i> , Eugen (Evgenij)	12, 32, 42, 48, 55, 58-62, 66-68, 70, 78, 79, 88, 89, 93, 94, 94, 154, 180, 226	<i>Maček</i> , Vladko	175
<i>Kumičić</i> , Marija	48	<i>Madarević</i> , Vlado	49
<i>Kunčević</i> , Ivica	74, 87, 230, 231	<i>Maeterlinck</i> , Maurice	106
<i>Kurelec</i> , Tomislav	203	<i>Maixner</i> , Rudolf	228
<i>Kušan</i> , Ivan	199, 200, 203, 233	<i>Majakovski</i> , Vladimir Vladimirovič	147
<i>Kuzmanović</i> , Adalbert	131	<i>Mandić</i> , Igor	195
<i>Kvaternik</i> , Eugen	43, 44, 49, 157, 178-180, 182-190	<i>Mandrović</i> , Adam	130
<i>Kvaternik</i> , Ružica	183, 187	<i>Mann</i> , Heinrich	150
<i>Kvrgić</i> , Pero	203	<i>Mann</i> , Thomas	150
<i>Labriola</i> , Antonio	145	<i>Maraković</i> , Ljubomir	161
<i>Lakotić</i> , Snježana	257	<i>Maretić</i> , Tomislav	11
<i>Langer</i> , František	160	<i>Marija Terezija</i> , carica	217
<i>Lasić</i> , Stanko	143, 144, 153	<i>Marijanović</i> , Stanislav	248, 249
<i>Lauer</i> , Reinhard	248	<i>Marinković</i> , Ranko	49, 219
<i>Laurenčić</i> , Jozo	169	<i>Marjanović Brodanin</i> , Stjepan	53
<i>Lauriston</i> , Jacques Alexandre	43	<i>Marjanović</i> , Milan	160
<i>Lazar</i> , knez	134	<i>Marković</i> , Franjo	24, 33, 37-42, 46-48, 69, 103, 107-115, 121, 154, 163
<i>Lazarov</i> , Dragoljub	255, 256	<i>Marković</i> , Mihajlo	38
<i>Lederer</i> , Ana	248	<i>Marlowe</i> , Christopher	118
<i>Lenormand</i> , Henri- René	160	<i>Maroević</i> , Tonko	214
<i>Leonida</i>	53, 54, 57	<i>Martinac</i> , pop	9
<i>Leopold</i> , car	61, 62, 64, 74, 75, 79, 80, 83, 87, 227, 230, 231	<i>Martinović</i> , Maro	255
<i>Leskovar</i> , Janko	32, 103	<i>Martinović</i> , Miše	203
<i>Lhotka</i> , Fran	239	<i>Marulić</i> , Marko	9, 10, 154
<i>Lincoln</i> , Abraham	142	<i>Marx</i> , Karl	146, 182, 235
<i>Lipljin</i> , Tomislav	253	<i>Maštrović</i> , Tihomil	38, 154, 248
<i>Lipovčan</i> , Srečko	203	<i>Matavulj</i> , Stojan	231
<i>Lisinski</i> , Vatroslav	154, 236, 238, 240, 243, 244	<i>Matković</i> , Marijan	21, 23, 44, 49, 55-57, 85, 87, 93, 94, 138, 191-198, 233
		<i>Matoš</i> , Antun Gustav	9, 13, 103, 105, 106, 129, 131, 179
		<i>Matula</i> , Vili	75, 255, 256
		<i>Mažuranić</i> , Ivan	11, 12, 39, 71, 163
		<i>Meden</i> , Ivan	131
		<i>Medimorec</i> , Miro	44, 57, 87, 199, 201-203, 233
		<i>Melchinger</i> , Siegfried	159, 166
		<i>Merc</i> , Zlata	134

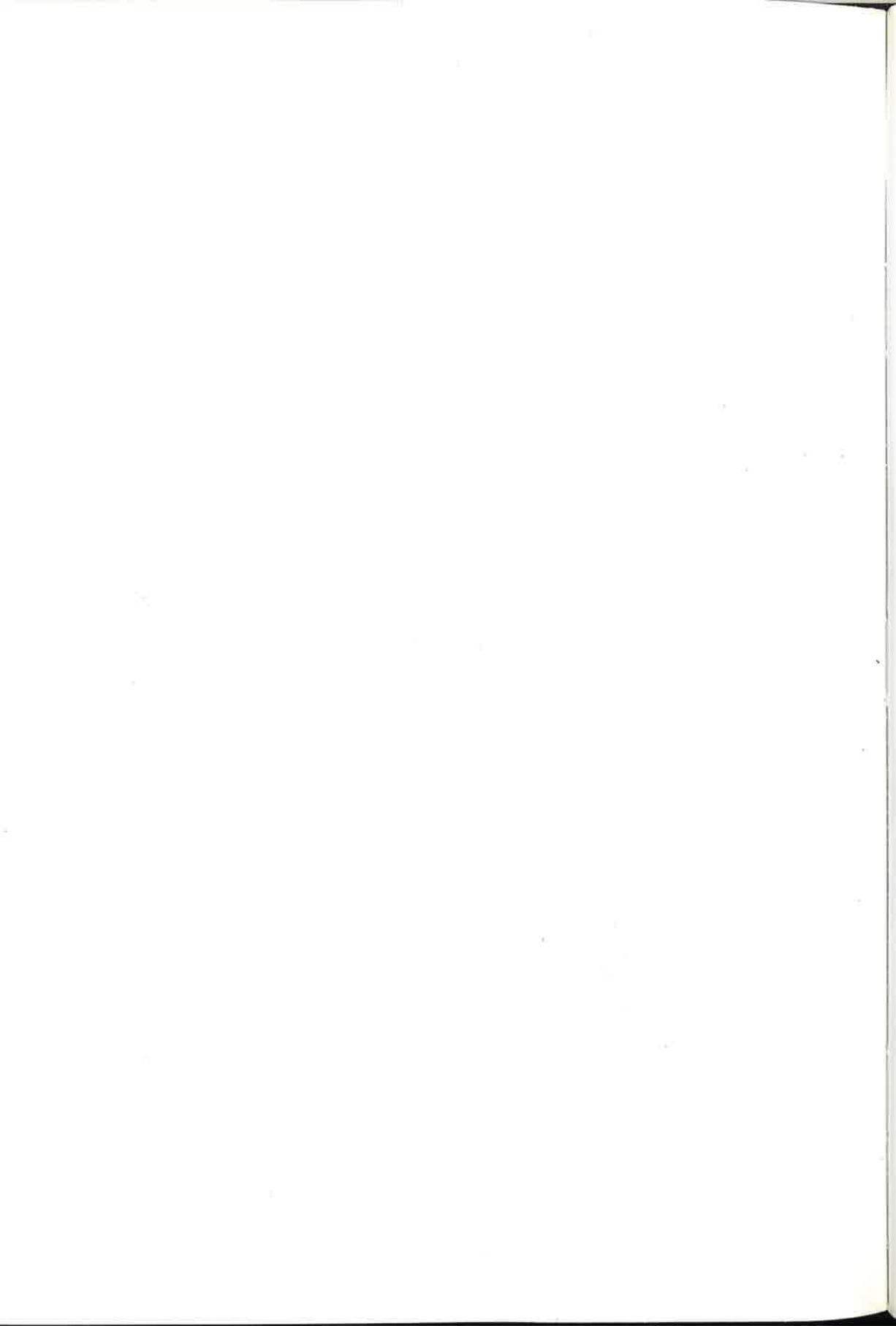
<i>Mesarić</i> , Kalman	44, 92, 164	<i>Nikola VII. Zrinski</i>	51, 58, 59, 70, 78
<i>Mesarić</i> , Željko	75, 92, 213	<i>Nikolić</i> , Ferdo	131, 132
<i>Mesić</i> , Matija	54	<i>Nikolić</i> , Mihovil	111
<i>Meštrović</i> , Drago	253, 254	<i>Nodilo</i> , Natko	111-113
<i>Michelet</i> , Jules	107	<i>Nosić</i> , Željko	257
<i>Mickiewicz</i> , Adam	132	<i>Novak</i> , Jasna	253
<i>Mihalić</i> , Stjepan	100, 219	<i>Novak</i> , Vilko	239
<i>Mihanović</i> , Antun	11	<i>Novak</i> , Vjenceslav	32
<i>Mihičić</i> , Milica	99, 158	<i>Novaković</i> , Darko	210
<i>Mijatović</i> , Anđelko	78, 92, 93	<i>Novosel</i> , Dragutin	132
<i>Mikolčević</i> , Slavko	249	<i>Nučić</i> , Hinko	158, 169
<i>Milas</i> , Darko	251, 252		
<i>Milčiniović</i> , Andrija	43, 156	<i>Obad</i> , Vlado	248
<i>Miletić</i> , Stjepan	24, 33, 42, 44, 47, 48, 55, 69, 100, 104-116, 128, 131, 132, 154, 159, 160, 162, 173, 177	<i>Oberski</i> , Ivan	134
<i>Miljković</i> , V(elja) M.	154	<i>Odorčić</i> , Jasna	248, 252
<i>Mišetić</i> , Oton	252, 253	<i>Ogrizović</i> , Milan	12, 43, 48, 60-62, 67, 74, 79-81, 87-90, 92, 94, 95, 97, 131, 154, 156, 163, 226, 239, 247, 249, 251, 252
<i>Mitrovich</i> , Raul vidi		<i>Omrčen</i> , Nikola	252, 253
<i>Šehović</i> , Feđa		<i>O'Niell</i> , Eugene	160
<i>Mitrović</i> , Aleksandar Lj.	59	<i>Orwell</i> , George	213
<i>Mokrović</i> , Sreten	255	<i>Osnan II.</i>	219-225
<i>Molière</i>	160	<i>Ostrožinski</i> vidi <i>Utješinović</i>	
<i>Mozart</i> , Wolfgang		<i>Ostrožonski</i> , Ognjeslav	33
Amadeus	237	<i>Ovidije Nazon</i> , Publije	161
<i>Mrduljaš</i> , Igor	201, 203, 214, 248		
<i>Mrkonjić</i> , Zvonimir	64, 209, 210	<i>Palmotić</i> , Junije	21
<i>Mrksić</i> , Radoslava	252	<i>Paljetak</i> , Vlaho	172
<i>Mrožek</i> , Slawomir	75	<i>Pandžić</i> , Ivan	195
<i>Mucić</i> , Dragan	156	<i>Panić</i> , Davor	248, 252
<i>Mučimir (Mutimir)</i>	125-127	<i>Pannonius</i> , Janus	
<i>Muhoberac</i> , Mira	210	(Česnički, Ivan)	16, 17
<i>Mujičić</i> , Tahir	212, 213, 218, 233	<i>Papandopulo</i> , Boris	239
<i>Mussolini</i> , Benito	173	<i>Papić</i> , Josip	228
<i>Mužić</i> , Zoran	74, 248, 249, 252, 255	<i>Papić</i> , Tone	248
		<i>Parmačević</i> , Stjepan	61
		<i>Paro</i> , Georgij	16, 248
<i>Napoleon I. Bonaparte</i>	24, 43, 73	<i>Pavelić</i> , Ante	
<i>Nazor</i> , Vladimir	13, 119, 128	(Poglavnik)	172-176
<i>Nehajev (Cihlar Nehajev,</i>		<i>Pavić</i> , Josip, glumac	228
Milutin)	13, 48, 74, 81, 82, 93, 95, 98-101, 131, 179, 183, 186, 188, 227, 228	<i>Pavičić</i> , Josip, kritičar	230
<i>Nenčić</i> , Antun	31	<i>Pavletić</i> , Krsto	42
<i>Nemec</i> , Krešimir	28	<i>Pavličić</i> , Pavle	14, 121
<i>Neron</i> , car	132, 133	<i>Pavlinović</i> , Mihovil	109
<i>Nevistić</i> , Ivan	166, 167	<i>Peri</i> , Jacopo	236
<i>Nietzsche</i> , Friedrich	104, 146, 182	<i>Petar Krešimir</i> , kralj	179, 186
<i>Nikčević</i> , Sanja	248	<i>Petronije Arbiter</i>	130-133
<i>Nikola IV. Zrinski</i> vidi		<i>Petrović Pecija</i> , Petar	239
<i>Šubić Zrinski</i> , Nikola		<i>Petrović</i> , Strahinja	227, 230
		<i>Pinagli</i> , Palmiro	236
		<i>Pirandello</i> , Luigi	160, 195, 197, 212
		<i>Plevnik</i> , Žarko	249

<i>Plovanić, Ivica</i>	253, 254	<i>Ružička-Strozzi, Marija</i>	99, 132, 136, 227, 228, 230
<i>Podhraski, Marica</i>	228	<i>R. D.</i>	161
<i>Poglavnik vidi Pavelić,</i>			
<i>Ante</i>		<i>Sabljak, Tomislav</i>	248
<i>Polanec, Tihomir</i>	214	<i>Sartre, Jean Paul</i>	18
<i>Polić Kamov, Janko</i>	238	<i>Savić, Antonija</i>	132
<i>Polić, Milan</i>	238	<i>Savić, Gavro</i>	134
<i>Popović, Bruno</i>	194	<i>Savić, Žarko</i>	255
<i>Posavac, Zlatko</i>	22, 26	<i>Schelling, Friedrich</i>	
<i>Požgaj, Pavao</i>	134	<i>Wilhelm</i>	103
<i>Pranjić, Krunoslav</i>	32	<i>Schiller, Friedrich</i>	24, 31, 33, 52, 121, 159,
<i>Prejac, Đuro</i>	99, 132, 134		160
<i>Preradović, Petar</i>	31, 39	<i>Schmidt, Anita</i>	252
<i>Pribina, knez</i>	117, 124-128	<i>Schmidt, Vincenz</i>	53
<i>Primović, Paskoje</i>	236, 237	<i>Scholz, Antun</i>	92
<i>Prohaska, Dragutin</i>	129-131	<i>Schopenhauer, Arthur</i>	102-106, 146
<i>Puccini, Giacomo</i>	237	<i>Schramek, Camillo</i>	102
<i>Puljizević, Jozo</i>	193, 230	<i>Scott, Walter</i>	148
<i>Puškin, Aleksandr</i>		<i>Selem, Petar</i>	248
<i>Sergejević</i>	31, 52	<i>Senečić, Geno</i>	44, 92
		<i>Senker, Boris</i>	43, 113, 160, 166, 171,
<i>Rabadan, Vojmil</i>	99, 239		212, 213, 218, 233, 248
<i>Racine, Jean</i>	26, 113	<i>Sever, Juraj (Georg)</i>	52
<i>Račić, Puniša</i>	100, 210	<i>Shakespeare, William</i>	24, 26, 33, 46, 47, 78, 83,
<i>Rački, Franjo</i>	12, 13, 58		89, 105, 111, 116-126, 128,
<i>Radić, Stjepan</i>	13, 75, 81, 87, 91, 93, 100,		130, 136, 160, 175-177,
	151, 154, 161-164, 206,		196, 197, 243
	207, 210, 234	<i>Shaw, George Bernard</i>	160, 172, 177, 192, 229
<i>Radmilović, Marijan</i>	247	<i>Sienkiewicz, Henrik</i>	130, 132, 133
<i>Radojević, Dino</i>	235	<i>Simeon Veliki</i>	42, 69, 120, 175
<i>Raić, Ivo</i>	158, 165, 227, 228	<i>Simoni, Renato</i>	237
<i>Rakarić, Ivo</i>	228	<i>Singer, Olga</i>	134
<i>Rakijaš, Ante</i>	179, 180	<i>Sinožić, Mirjana</i>	231, 253
<i>Rákóczy, Ferencz</i>	79	<i>Slam, Josip</i>	257
<i>Ranke, Leopold</i>	7, 8, 182	<i>Smetana, Bedřich</i>	247
<i>Raos, Ivan</i>	65, 66, 79, 80, 85, 91, 93-97	<i>Smičiklas, Tadija</i>	12, 13, 58, 107, 109, 120
<i>Rašković, Borivoj</i>	132, 134	<i>Snofr, car</i>	15
<i>Reich, Emil</i>	103	<i>Sokolović, Mehmed,</i>	
<i>Reinhardt, Max</i>	174	<i>paša</i>	53, 88, 241
<i>Reljić, Zvonimir</i>	257	<i>Sotošek, Franjo</i>	134, 227, 228
<i>Repčević, Ivan</i>	132, 134	<i>Souriau, Étienne</i>	72
<i>Reputin, Anka</i>	134	<i>Souvan, Ema</i>	132
<i>Richtmann, Zvonimir</i>	17	<i>Spaić, Kosta</i>	46
<i>Rieger, Marijan</i>	134	<i>Sršan, Stjepan</i>	248
<i>Rikard Lavljev Srca</i>	135	<i>Staljin</i>	18
<i>Rinucci, Ottavio</i>	236, 237	<i>Stamać, Ante</i>	203
<i>Rodin, Auguste</i>	197	<i>Stančić, Mirjana</i>	248
<i>Roje, Nando</i>	240	<i>Stanojević, Ana</i>	252
<i>Roland, Romain</i>	160	<i>Starčević, Ante</i>	13, 57-59, 72, 89, 188, 243
<i>Rolović, Vladimir</i>	199	<i>Stari vidi Starčević, Ante</i>	
<i>Romani, Felize</i>	238	<i>Steiner, Georg</i>	191
<i>Ronconi, Luca</i>	219	<i>Stepinac, Alojzije</i>	91, 250, 252-254
<i>Rück, Kristina</i>	134	<i>Stjepan, kralj</i>	41, 55, 103

<i>Stjepan Miroslav</i> , kralj	125	<i>Šram</i> , Ljerka	99, 136
<i>Stilinović</i> , Vesna	253	<i>Šrepel</i> , Milivoj	50, 53, 54
<i>Stipanović</i> , Anka	248	<i>Štampar</i> , Andrija	15
<i>Stipetić</i> , Franjo	132	<i>Štefanac</i> , Josip	132, 134
<i>Stiplošek</i> , Dragica	227, 228	<i>Štefančić</i> , Vlado	214
<i>Stojavljević</i> , Vladimir	67, 70, 71, 91	<i>Štimac</i> , Anđelko	99
<i>Strindberg</i> , August	52, 149	<i>Štoos</i> , Pavao	148
<i>Strossmayer</i> , Josip Juraj	12, 16	<i>Šubić Zrinski</i> , Adam	78
<i>Strozzi</i> , Tito	43, 44, 62, 63, 67, 74, 75, 79, 83, 87-89, 90, 92, 94-97, 99, 156, 158, 169, 172-177, 191, 226-231	<i>Šubić Zrinski</i> , Nikola (<i>Nikola IV. Zrinski</i>)	10, 20, 40, 44, 50-57, 71- 73, 76-78, 85, 87-90, 92, 191, 240, 241-243
<i>Subotić</i> , Jovan	48	<i>Šuler</i> , Zvonko	202, 257
<i>Sulejman III.</i>	56, 88, 242	<i>Šumin</i> , Đuro	163
<i>Supek</i> , Ivan	14, 247, 249	<i>Tadić</i> , Ljubo	201
<i>Supilo</i> , Frano	13, 137, 234	<i>Tahi</i> , Franjo	196
<i>Suvin</i> , Darko	23, 49, 72	<i>Tasso</i> , Torquato	21
<i>Svačić</i> , Petar	47, 119	<i>Tenžera</i> , Veselko	230
<i>S. M. Š.</i>	161	<i>Terzit</i>	122
<i>Šafranek Kavić</i> , Lujo	239	<i>Thode</i> , Henry	81, 82
<i>Šarčević</i> , Petar	65	<i>Tijardović</i> , Ivo	239
<i>Šarinić</i> , Hrvoje	247, 248	<i>Tirso de Molina</i>	113
<i>Šegvić</i> , Kerubin	57, 58, 61, 87	<i>Tito (Broz)</i> , Josip	15, 19, 137, 175, 202, 215, 235
<i>Šehović</i> , Feđa (<i>Mitrovich</i> , Raul)	13	<i>Tolstoj</i> , Lav Nikolajevič	148
<i>Šenoa</i> , August	12, 18, 22, 32, 33, 39, 40, 47, 48, 72, 98-101, 109, 130, 148, 154, 158-168, 170, 171, 191	<i>Tomasović</i> , Mirko	31, 248
<i>Šenoa</i> , Milan	42, 131, 161	<i>Tomašić</i> , Stjepan	227
<i>Šerbedžija</i> , Rade	201, 203, 205, 234	<i>Tonić</i> , Josip Eugen	42
<i>Šibenčanin</i> , Ivan (<i>Sebenico</i> , Giovanni)	237	<i>Tominac</i> , Vesna	251-253
<i>Šibl</i> , Ivan	201, 202	<i>Tomislav</i> , kralj	44, 62, 119-124, 128, 172- 176
<i>Šicel</i> , Miroslav	24, 35-37, 39-43, 93, 131	<i>Tomljenović</i> , Ico	252, 253
<i>Šikić</i> , Michael	102	<i>Topić</i> , Marijan	249
<i>Šir</i> , Vesna	253	<i>Toplak</i> , Josip, ml.	132
<i>Šišić</i> , Ferdo	13, 50, 58, 61	<i>Toplak</i> , Josip, st.	132
<i>Šklovski</i> , Viktor	147	<i>Toplak Jurić</i> , Josip	134
<i>Škorak</i> , Blaženka	252	<i>Torbarina</i> , Josip	127, 203
<i>Škrabe</i> , Nino	212, 213, 218, 233	<i>Torjanac</i> , Zvonimir	247
<i>Škreb</i> , Zdenko	33	<i>Toth-Špišić</i> ; Sanja	257
<i>Škrgić</i> , Nikola	161	<i>Toynbee</i> , Arnold Joseph	182
<i>Šnid</i> , Kornel	134	<i>Tralić</i> , Darko	218
<i>Šnajder</i> , Slobodan	235	<i>Trenk</i> , Franjo, barun	217, 218
<i>Šoljan</i> , Antun	21, 233	<i>Tresić Pavičić</i> , Ante	12, 21, 23, 24, 30, 33, 37, 42, 67, 69, 70, 76, 79, 87, 89, 92, 94-96, 107, 108, 110-115, 121, 131
<i>Šop</i> , Nikola	16, 64, 65, 79, 80, 91, 93, 97, 226	<i>Trešćec Branjski</i> , Vladimir	103, 158, 160
<i>Šovagović</i> , Fabijan	249	<i>Tripalo</i> , Mika	201-203
<i>Šporer</i> , Matija Đuro	24, 37, 72	<i>Tucić</i> , Srđan	131, 238

<i>Uroić, Sanja</i>	257	<i>Wilde, Oscar</i>	128, 132, 133
<i>Übersfeld, Anne</i>	57	<i>Wolf, Christa</i>	150
<i>Vajda, Boris</i>	257	<i>Zajc, Ivan</i>	40, 44, 51, 54, 57, 77, 94, 134, 154, 191, 193, 197, 238, 240, 247, 249, 250, 252
<i>Varjačić, Žiga</i>	132, 134	<i>Zapolja, Ivan</i>	50, 71, 72
<i>Vaupotić, Miroslav</i>	77, 86-88, 90, 93, 95, 96	<i>Zidarić, Zoran</i>	255
<i>Vavra, Nina</i>	99, 154, 227	<i>Zimmermann, Robert</i>	111
<i>Veber Tkalčević, Adolf</i>	33	<i>Zlatar, Andrea</i>	71
<i>Veček, Petar</i>	215, 234, 248, 253	<i>Zola, Emil</i>	17
<i>Velić, Vjekoslav</i>	132, 134	<i>Zovko, Ferdinand</i>	257
<i>Velikanović, Iso</i>	129-131	<i>Zrinski</i>	43, 50, 51, 58, 59, 61, 64, 67, 71, 73, 76, 80, 84, 91, 95, 138
<i>Verdi, Giuseppe</i>	238	<i>Zrinski, braća</i>	61, 78
<i>Vergilije Maron, Publije</i>	8, 12	<i>Zrinski, Eva</i>	193
<i>Verne, Jules</i>	180	<i>Zrinski, Ivan (Gnade; posljednji Zrinski)</i>	36, 38, 51, 55, 58, 67-70, 76, 84, 86, 89, 91, 92, 94, 95, 136
<i>Veronika Desinička</i>	42	<i>Zrinski, Jelena</i>	79
<i>Vetranović, Mavro</i>	9	<i>Zrinski, Julija</i>	84
<i>Vežić, Vladislav</i>	88	<i>Zrinska, Katarina</i>	21, 42, 51, 62, 66-71, 76, 79, 82, 83, 86, 87, 89, 90- 92, 95, 96, 110, 126, 227, 228, 231
<i>Vidan, Ivo</i>	248	<i>Zrinski, Petar</i>	16, 38, 43, 44, 51, 52, 55, 58-70, 74, 75, 78-81, 83, 84, 87, 88-90, 92-97, 191, 193-196, 198, 226-231
<i>Villiers de l'Isle de Adam, Phillipe</i>		<i>Zrinski, Sofija</i>	70
<i>Auguste</i>	122	<i>Zvonimir, kralj</i>	40, 47, 137, 230
<i>Vilović, Đuro</i>	239	<i>Zuppa, Vjerman</i>	203, 233, 234
<i>Violić, Božidar</i>	91	<i>Žaja, Mladen</i>	252
<i>Vitez, Ivan, od Stredne, pjesnik</i>	17	<i>Žagar, Davor</i>	86, 92
<i>Vitez, Ivan, primas kraljevine Ugarsko- Hrvatske</i>	17	<i>Žarak, Marija</i>	224
<i>Vitez, Zlatko</i>	74, 75, 231, 255	<i>Žeželj, Mirko</i>	159, 171
<i>Vitezović, Pavao Ritter</i>	10-12, 44	<i>Živančević, Milorad</i>	38
<i>Vlaškovličanec, Ignac</i>	148	<i>Živković, Barbara</i>	231
<i>Vojnović, Ivo</i>	12, 13, 23, 30, 42, 43, 48, 69, 70, 72, 122, 131, 133, 134, 160, 238	<i>Župančić, Krista</i>	132, 134
<i>Vojnović, Lujo</i>	13	<i>Župančić, Oton</i>	239
<i>Voltaire</i>	119		
<i>Vranjican, Pavao</i>	86, 92		
<i>Vraz, Stanko</i>	30, 31, 39		
<i>Vrlenčić, Božica</i>	248		
<i>Vujačić, Petar</i>	249, 257		
<i>Vujčić, Borislav</i>	248, 251-253		
<i>Vukelić, Zvonimir</i>	48		
<i>Vukotinović, Ljudevit</i>	24, 51, 71-73, 89, 95		
<i>Vuletić, Anđelko</i>	91		
<i>Wagner, Richard</i>	119, 237		

B.H.



Kazalo

HRVATSKA KNJIŽEVNOST I KAZALIŠTE I HRVATSKA POVIJEST

Ivo Frangeš: Hrvatska književnost i hrvatska povijest	7
Ivan Supek: Povijest u mojim dramam i romanima	15
Pavao Pavličić: Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti	20
Vida Flaker: Hrvatska povijesna dramatika i hrvatska književna povijest	35
Branko Hećimović: Hrvatska povijesna dramatika i kazališna kritika	45
Nikola Batušić: Zrinski i Frakopani u hrvatskoj drami	50
Sanja Nikčević: Junaci romanse u ironijskom modusu	74
Ana Lederer: Raosova drama <i>Navik on živi ki zgine pošteno</i> i zrinsko-frankopan - ska tema	94
Dubravko Jelčić: O dramtizacijama Šenoinih romana i o dramtizacijama uopće	98
Mirjana Stančić: Nazočnost volje Arthura Schopenhauera u dramama hrvatskih autora 19. stoljeća	102
Mirko Tomasović: <i>Ljutovid Posavski</i> Ante Tresića Pavičića (i Franje Markovića)	107
Ivo Vidan: Shakespeare u dramskim tekstovima Stjepana Miletića	116
Stanislav Marijanović: Povijesne drame, dramtizacije i <i>Damjan Juda</i> Ante Benešića	129
Darko Gašparović: Krleža i povijest	137
Zlatko Kramarić: Povijesni diskurs (i) u opusu Miroslava Krleže	142
Reinhard Lauer: Krležine drame i povijest	147
Stjepan Sršan: Državne, političkoadministrativne reakcije na hrvatsku povijesnu dramtiku i njezine scenske realizacije	151
Tihomil Maštrović: Hrvatski Diogenes - doprinos Milana Begovića hrvatskom političkom kazalištu	158
Tomislav Sabljak: Strozijev <i>Tomislav</i> ili politika, mit i logika teatra	172
Branimir Donat: Mit Rakovica u hrvatskoj dramskoj književnosti	178
Vlado Obad: Matkovićev <i>General i njegov lakrdijaš</i> u kontekstu europske drame	191

Giga Gračan: Casus Kušan	199
Branka Brlenić-Vujić: Povijesne drame Tomislava Bakarića	206
Boris Senker: Kako su Mujičić, Senker i Škrabe persiflirali hrvatsku povijest	212
Georgij Paro: Režirajući <i>Osmana</i>	219
Antonija Bogner-Šaban: Glumac kao interpretator povijesne drame	226
Igor Mrduljaš: Suvremena povijesna drama i njezine izvedbe	232
Nedjeljko Fabrio: U pohvalu libretu	236
Petar Selem: Hrvatska povijesna opera u hrvatskoj zbilji	240

PRILOZI

Branko Hećimović: Kronologija <i>Krležinih dana u Osijeku 1992</i>	245
Antonija Bogner-Šaban: Repertoar <i>Krležinih dna u Osijeku 1992</i>	250
B.H.: Napomena	258
B.H.: Kazalo imena	259

Nakladnici:
HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U OSIJEKU, OSIJEK
PEDAGOŠKI FAKULTET, OSIJEK

Za nakladnike:
Željko Čagalj
Stanislav Marijanović

Naklada:
600 primjeraka

Tiskanje dovršeno:
5. prosinca 1993.