

## DRAMA

Naš pregled – kako to pokazuje usporedna žanrovska slika starije i novije hrvatske književnosti – umjesto lirikom, mogao je otpočeti i dramom, i to iz većine tamo spomenutih razloga. Jer od svih rodova čini se da su tek lirika i drama održali relativno čvrst i prepoznatljiv kontinuitet od samih početaka pa do preporodnih promjena. Baš kao lirika i pojam drame potječe iz antičkih vremena (grč. *drama* – čin, radnja) kada su se počeli razvijati sve do danas poznati dramski oblici poput tragedije ili komedije.

No, podrijetlo drame ide ipak mnogo dublje u prošlost te se vezuje uz čovjekove potrebe za igrom, a ona je mogla imati različite namjere i učinke, uglavnom da zabavi i olakša svakodnevni život. U tome smislu ljudi su svoje kretnje ili govor, najčešće uz pratnju glazbe, oblikovali i izvodili prema nekim pravilima pridajući im nerijetko i neka nadnaravna značenja. Izvodili su ih pod maskama ili u prikladno udešenoj odjeći i tako prikazivali lik nekoga drugog nego što su sami bili. Biti drugi i tome pridavati ne samo relativno jasnu formu, već jednako tako i jasnu društvenu ulogu i značenje bio je prvi znak kreativnosti. Iz obrednih igara (rituala) razvili su se specijalni kultovi koji su imali magijske učinke, a glavna im je svrha bila zadobiti u prvome redu naklonost prirode i božanstava, odnosno steći moć i snagu za preživljavanje. Ovakve igre postajale su sastavnim dijelovima običaja i vjervanja, koja su se onda u raznim oblicima kao dijelovi tradicija sačuvali sve do naših dana.

Iz kulturnih prizora štovanja boga Dioniza razvila se starogrčka *tragedija* (grč. *tragōidiā* – tragos, jarac) u kojoj je čovjek prvi put doživio sam sebe kao individualnost, a prikazivala se na za to posebno određenom prostoru – *teatru* (grč. *theātron*, mjesto za gledanje) ili gledalištu. Nastojeći u dijaloškom obliku izraziti

aktualne probleme čovjeka i njegova svijeta, antička je drama ubrzo stekla ustaljenu i prepoznatljivu strukturu. Prema njoj dramska se radnja uvijek zbivala po nekim pravilima (*dramska kompozicija*), tj. prolazila je kroz određene stupnjeve (uvod, zaplet, vrhunac, obrat, rasplet) te završavala poželjnom svrhom (*katarza*), pa su nastajale i prve poetike koje su ta pravila nastojale kanonizirati (npr. Aristotelova *O pjesničkoj umjetnosti*).

Antička je drama s autorima poput Eshila, Sofokla i Euripida izražavala svijet i pogled na život antičkoga čovjeka u čijem su središtu bile historijske i mitološke teme. Po uzoru na antičku razvijala se i rimska književnost u čijem je Arhajskome dobu (240-80. pr. Kr.) drama doživjela puni procvat. To se prvenstveno odnosilo na komediju u kojoj je jedan od najznačajnijih autora bio Plaut, tvorac tzv. *komedije intrige*. Plautove komedije imale su silan utjecaj na razvoj europske komedije uključujući i Shakespearea, Molière te našega Marina Držića, koji je npr. za svoju komediju *Skup* uzor pronašao u Plautovoj *Aululariji*.

Europska se srednjovjekovna drama razvijala u duhu katoličkoga nauka i njegovih vjerskih obreda, a obrađivala je događaje iz Kristova života ili iz života pojedinih svetaca i mučenika. Crkvene drame ili prikazanja (*mirakuli*) postupno su iz crkve prelazila na gradske trgove. Humanizam je nanovo oživio antičku dramu te je prilagodio novim potrebama. Sve popularnije postajale su glumačke družine koje su prikazivale improvizirane komedije sa stalnim komičnim tipovima (*commedia dell' arte*), dok starogrčke tragedije djelomično izvođene uz glazbenu pratnju sada jednim dijelom prerastaju u pjevana dramska djela – *opere*. Sličnu transformaciju doživljava komedija s pjevanim umecima kao *opera comique* i *Singspiel*, a također se i ona poput tragedija naslanja na antičku tradiciju. Vrhunce nove dramske književnosti označavaju spomenuti engleski pisac William Shakespeare (1564-1616) i Francuz Jean-Baptiste Poquelin Molière (1622-73) – prvi vodeći europski pisac tragedija, drugi komediograf. Dok je nakon renesanse zanimanje za antičku dramu u klasicizmu ponovo po-

raslo, s romantizmom i njegovim otporom prema klasicističkim normama ono jenjava.

Počeci hrvatske dramske književnosti vezuju se uz srednjovjekovne liturgijske igre. Većinom su na latinskom jeziku, a najstarije potječu još iz 11. stoljeća. Lik Isusove majke središnja je figura srednjovjekovnog kazališta. *Marijini plačevi* s dijaloškim oblicima postaju jezgrom religiozne drame (*prikazanja*) i tzv. pasionskog teatra, koji je kulminaciju doživio u 15. stoljeću. Premda su *Isusova muka* te plač Majke bili najčešće dramatizirani biblijski motivi, hrvatski su srednjovjekovni dramatičari na sceni pokazivali a u tekstu bilježili i druge prizore iz Isusova života. Središnje i najznačajnije hrvatsko srednjovjekovno prikazanje je *Muka svete Margarite*, datirana 1500. i sačuvana u više prijepisa i inačica. Ostale su dramatizacije svetačkih legendi ne samo mlađe, nego također i uvelike autorski obilježeni tekstovi (npr. Petra Hektorovića, Mavre Vetranovića, Marina Gazarovića, Petra Kanavelića i dr.), pa svojim stilizacijama pripadaju poetici renesanse i baroka.

Središta renesansne hrvatske dramske i kazališne umjetnosti bili su Dubrovnik i Hvar. U Dubrovniku su pastoralne drame i prikazanja te komedije, tzv. *farse*, pisali Džore Držić, Mavro Vetranović Čavčić i Nikola Nalješković. No, vrhunac je označio Marin Držić čiji je bogat i raznovrstan dramski opus nastao pod utjecajem talijanske erudicije, hrvatske pastorale i pučkog teatra (*Dundo Maroje*, *Skup*, *Novela od Stanca* i dr.). U Hvaru je pak djelovao Hanibal Lucić, autor drame svjetovne tematike *Robinja*, koja se nerijetko uzima prvom takve vrste u nas. S barokom Dubrovnik zadržava mjesto središta hrvatske drame, ali se postupno ova produkcija počinje širiti i na kontinentalnu Hrvatsku. Teme barokne hrvatske drame su mitološke, pseudohistorijske, viteške i pastoralne, a najznačajnijim njezinim predstavnicima i danas se smatraju Ivan Gundulić (*Prozerpina ugrabljena*, *Dubravka* i dr.) i Junije Palmotić (*Atalanta*, *Pavlimir* i dr.). Krajem 17. st. komedija i tragikomedija u Dubrovniku iznova su u prvome planu,

dok je početak sljedećeg stoljeća bio u znaku brojnih lokalizacija Molièreovih komedija (*frančezarije*).

U kontinentalnoj Hrvatskoj kazališni se život, a time i razvoj dramske književnosti vezivao uz isusovce i njihova školska kazališta kao “škole života” u Zagrebu, Požegi, Osijeku, Varaždinu i Rijeci. No, nakon ukinuća isusovačkog reda (1773) tu su ulogu preuzeli slavonski franjevački samostani i pisci koji su za svoje potrebe sastavljali kazališni repertoar, i to uglavnom prema talijanskim dramskim predlošcima, a ponekad i prema hrvatskima, kako to svjedoči tzv. *Slavonska Judita* izvedena 1777. u slavonskobrodskome franjevačkom samostanu. Jedini izvorni kajkavski komediograf bio je bivši pavlin Tituš Brezovački, autor dviju komedija s početka 19. stoljeća: *Matijaš grabancijaš dijak* pokladna je prosvjetiteljska, a *Diogeneš* igra koja je označila ne samo vrhunac dotadašnje kajkavske književnosti, već i prijelomnicu u nacionalnoj komediji od Držića do preporoda. A zbog svoje didaktičnosti, vjersko-moralizatorske težnje te posredne društvene kritike Brezovački je ujedno i jedan od prvih nacionalnih preporoditelja.

Hrvatska dramska književnost razvija se dalje u okvirima hrvatskoga narodnog preporoda i njegova programa kulturne institucionalizacije koji je uključivao i formiranje nacionalnog kazališta (glumišta), a time i nacionalne drame. Zato će do kraja stoljeća u ovoj patriotski motiviranoj zadaći ključnu ulogu imati pisci, ujedno i kazališni praktičari – glumci, dramaturzi, intendanti, pa i prevoditelji – od Dimitrija Demetra i Augusta Šenoe, preko Josipa Eugena Tomića, Marijana Derenčina, Stjepana Miletića do Josipa Bacha i Ive Vojnovića.

Držeći se načela da svaka zrela nacija mora imati i zrelu književnost, a to je ona koja ima sve oblike što ih imaju i druge zrele nacije, odnosno razvijene kulture, naši su se preporoditelji i predstavnici nove drame oslanjali na svoje prethodnike. Pri tome su, kao i u slučaju lirike, bili selektivni, tj. birali su iz baštine ono što je odgovaralo interesima, odnosno kriterijima naših preporoditelja.

Što se jezika tiče, ilircima su jezikom bili bliži primorski autori nego kajkavski, pa se D. Demeter 1838. u *Dramatičkim pokušajima* svjesno – ma koliko tek kurtoazno – obraća dubrovačkom scenskom nasljeđu te ujedno postavlja temeljna pitanja nacionalnog teatra i dramske književnosti: “Dramatičko pješništvo skupa s kazalištem, sa kojega se očituje, jest bez dvojbe jedno od najglavnijih sredstava za razprostraniti izobraženje”. Bio je to način da se mlada nacija i u tome smislu postavi na svoje noge – baš kako se svojedobno Schiller povjerio Goetheu: “Da imamo nacionalno kazalište, postali bismo narod”. No, za razliku od Nijemaca, koji se nisu imali čega odreći, ilirci su se odrekli kajkavskoga dramskog nasljeđa te za svoje novo glumište zahtijevali su novu, štokavsku dramu, što je bitno odredilo ne samo njezin žanrovski sustav, nego i glavna stilska obilježja. Ovime je također otvoren prostor kritičnom promatranju drame i glumišta, a sve to u situaciji u kojoj je valjalo – baš kao i u slučaju lirike – ugoditi preporodnome nacionalnom zanosu i, na drugoj strani, artistskim porivima.

Preporoditeljima su bili važni oni autori i žanrovi koje Europa poznaje – ne samo u Shakespearea, već i u njemačkih autora poput Schillera i Grillparzera; njih su naši dramatičari smatrali jedinim pravim uzorom. Istina, politička inačica povijesne tragedije nakon 1848. bit će u defanzivi zbog svojih direktnih političkih asocijacija, što u Bachovu apsolutizmu nije moglo lako proći. No, zato se ovime otvarao prostor za komediju, i hrvatski će pisci to znati iskoristiti. Međutim, jednome Držiću ili Brezovačkome to ipak nije koristilo, jer su pisali na regionalnim jezicima. Štoviše, Držić je preporoditeljima bio gotovo nepoznat, sabrana su mu djela objavljena tek 1875. i tek će mu se krajem 19. stoljeća izvoditi *Novela od Stanca*, a u punoj mjeri Držić će biti prepoznat tek nakon Fotezove adaptacije *Dunda Maroja* 1938. godine.

Napokon, i blizina austrijske kazališne atmosfere i njemačkog kazališta u Zagrebu učinili su svoje; izravni utjecaji ovoga kazališta na mnoga obilježja hrvatske drame bili su očiti sve do

šezdesetih godina kada, između ostaloga, njemački glumci bivaju protjerani sa zagrebačke pozornice. Tako će se upravo pod utjecajem austro-njemačkog, posebice bečkoga glumišta, prvi put pojaviti dotad nepoznati pojam *pučkog igrokaza* (njem. *Volksstück*, pučki komad) u čijem su središtu bili mali ljudi, tj. likovi iz naroda. Uključivao je ne samo zabavnu i poučnu, a ponekad tragičnu radnju, već u prvome redu britku kritiku najaktualnijih životnih problema, pa je igrokaz brzo osvojio hrvatske pozornice te stekao vlastitu publiku. Pri tome se uvelike oslanjao na glazbu i ples, salonski ili folklorni, kao svoju stalnu značajku, a nema li glazbe, pisac je umetao pjesmu, narodnu ili vlastitu, najčešće prikladno improviziranu. Zbog stvaranja zajedništva, odnosno bliskoga odnosa pozornice i gledališta, ova je dramska vrsta i nazvana pučkim igrokazom.

Žanrovska slika nove nacionalne drame donekle se podudarala s onom u starijim razdobljima. Modifikacije su nastajale u prvome redu zbog prilagodbi društvenoj funkciji, jeziku, tipu publike i neposrednome kulturnom kontekstu, a on je sada dominantno germanski za razliku od onoga romanskoga kakav je bio u starijoj hrvatskoj književnosti. Status poželjnoga dramskog oblika povijesna tragedija temeljit će u prvome redu na dotadašnjem statusu unutar europskih literatura – prvenstveno engleske i njemačke – te na preporodnom imperativu da se i sama uključi u taj krug. Pri tome će se u duhu svojega doba i nove štokavštine oslanjati ne na bilo koji stih, već uglavnom na narodni deseterac, a s njime i na tipiziranu narodnu metaforiku. Sve do pojave Franje Markovića, koji je odbacio tu tradiciju i preuzeo jampski pentametar, dotadašnji dramski pisci poput M. Šporera, D. Demetra i M. Bogovića uzalud su pokušavali nadvladati taj klišeji te unijeti promjene.

Do kraja stoljeća svaka će generacija mlade nacionalne literature dati i po nekoliko dramskih pisaca. Najstariji, danas pamćen po neuspjelome pokretanju prvih nacionalnih novina prije nego po brojnim dramama, bio je Matija Juraj Šporer (1895-84). Ne zna se točan broj Šporerovih drama, osim da mu nijedna nije

izvedena, a tek manji dio tiskan. Pisane su stihom, uglavnom desetercima i jampskim jedanaestercima, koje je upravo Šporer inaugurirao, a spomenuti Marković afirmirao. Takva mu je povijesna petočina tragedija *Kastriot Škenderbeg* (1849), koja obrađuje protutursku tematiku. Istome žanru pripadaju tragedije *Car Murat II., Republika dubrovačka* (1861) i *Dimitrija* (1881), a najboljom kritika smatra tragediju *Edipos* (1858) nastalu pod utjecajem Sofokla, V. Alfierija i francuskih klasicista. Preporodna matrica vidljiva je u prikazu Edipa kao suvremenoga nositelja humanih ideala, ali su umjesto tragičke krivnje u prvome planu domoljublje i didaktičnost. Tekst drame *Heraklit i Demokrit* nije sačuvan, a na hrvatski Šporer je prevodio *Mletačkog trgovca* te Alfierijeva *Don Garciju*.

Jezgru preporodne drame čine trojica autora – Dimitrija Demeter (1811-71), Antun Nemčić (1813-49) i Ivan Kukuljević Sakcinski (1816-89).

Najvažnije dramsko djelo utemeljitelja modernoga nacionalnog kazališta D. Demetra također je petočina tragedija, i to o ženi ratnici, ilirskoj kraljici Teuti, a objavljena je u autorovim *Dramatičkim pokušanjima* 1844., prvi put izvedena u Zagrebu 1864. Pri razradi teme, kojoj je izvor u grčkoga povjesničara Polibija, Demeter se koristio motivima iz europske epske i dramske književnosti. Po svemu Demetrova je *Teuta* političko-povijesna drama koja objedinjuje klasicističko-romantičke značajke, a svojom porukom da individualno valja služiti kolektivnome on i na ovaj način podržava političke ciljeve preporodnoga pokreta. Demeter je autor i libreta prve hrvatske opere *Ljubav i zloba* (1846) Vatroslava Lisinskoga, a potom i *Porina* (1850-51).

Godine 1840. Demeter je stao na čelo Domorodnoga teatralnog društva koje je otpočelo stalno profesionalno djelovanje na hrvatskom jeziku u Zagrebu. A otpočelo ga je upravo izvedbom tragedije *Juran i Sofija ili Turci kod Siska* Ivana Kukuljevića Sakcinskoga. Dramu su na poziv Ilirske čitaonice izveli glumci novosadskoga Letećeg diletantskog pozorišta 10. travnja 1840. u

Sisku, u gostionici Veliki kaptol, a počela je u osam navečer s pucanjem topova. Radi se o pseudohistorijskoj “junačkoj igri u trih činih” nastaloj prema jednome njemačkom predlošku kao, uostalom, i druge Kukuljevićeve viteško-romantičke drame – *Stjepko Šubić ili Bela IV u Horvatskoj* (1840) i *Poraz Mongolah* (1844). No, najboljom smatra mu se drama *Gusar* (1849) “sastavljena polag Lorda Byrona” u kojoj se uspio osloboditi njemačke sintakse. *Ženiti se ili ne ženiti se* (1855) društvena je komedija iz zagrebačkog života, a nakon apsolutizma autor se ponovo vratio tragediji te po motivima Mažuranićeva spjeva *Smrt Smail-age Čengića* napisao *Poturicu* (1861) i *Dva brata ili Slavjani u Turskoj* (1865), a prema G. Sagredu i A. Kačiću Miošiću *Marula* (1879), svojevrsnu repliku Schillerove *Ivane Orleanske*.

Treći je Antun Nemčić, autor društvene komedije *Kvas bez kruha ili Tko će biti veliki sudac?*, napisane 1854. i praižvedene 1855. pod naslovom *Varmeđijska reštauracija*. I ona nastala po uzoru na njemačku komediju s prijelaza 18./19. st., bila je to ne samo prva komedija u mladoj nacionalnoj literaturi, već ujedno i jedina pisana na standardu. Napisana je pod dojmom restauracije, tj. izbora nove županijske vlasti u Križevcima 1846. u kojima je i Nemčić sudjelovao kao kandidat. Pokraj dvočlanoga naslova karakterističnoga za bečku komediju, koju je Nemčić dobro poznao, bliska su joj i druga obilježja poput crno-bijelih likova karakteriziranih već imenom (Bezobrazić, Poderanić, Nenasitić, Gladnić, Vrtoglav...) pri čemu autor kao ilirac ne krije svoje simpatije za likove rodoljuba (Starotinović, Dobrovoljić). Njegovi likovi govore mješavinom kajkavskoga i štokavskoga, pa je Nemčić prvi u našoj drami govorno obilježio selo i grad, “proste plemiće” i pučane, skorojeviće i karakterne tipove, ujedno je prvi koji je kajkavsko narječje, tj. negdašnji jezični standard, pretvorio u specijalno komediografsko sredstvo.

Drugi naraštaj dramskih pisaca nacionalnoga romantizma do pojave Šenoe i njegove generacije reprezentiraju Mirko Bogović



(1816-93), Ante Starčević (1823-96), Josip Freudenreich (1827-81) i Ilija Okrugić Srijemac (1827-97).

Pjesnik, pripovjedač i urednik Bogović, poput Demetra, kazalište je proglasio “velemoćnom polugom narodnoga razvitka”. Nametnuo se i kao plodan dramski pisac, autor stihovanih povijesnih tragedija *Frankopan* (napisana 1856, izvedena 1898) s likom romantičkog junaka Frana Krste Frankopana, *Stjepan, posljednji kralj bosanski* (nap. 1857, izv. 1870), shakespeareovskom tragedijom o propasti Bosne i romantičkim negativnim junakom, kraljem Stjepanom Kotromanićem, te *Matija Gubec*, najbolja mu schillerovska tragedija s junacima iz puka (napisana 1859, izvedena 1878) nastala prema legendi o kmetskoj stubičkom kralju Matiji Gubecu.

No, puk je na scenu prije Bogovića doveo Ante Starčević, autor povijesno-herojske romantičke tragedije *Selski prorok*. Riječ je o jedinjoj sačuvanoj drami publicista, kritičara i ideologa Stranke prava, popularnoga “Oca domovine”. Napisao ju je 1853., ali je na scenu prvi put postavljena tek 1923. U ovoj se “predstavi u tri čina iz hrvatskog života” s radnjom u seoskoj ličkoj sredini iz pučke vizure oštro šibaju poroci plemstva, građanstva i inteligencije, pa je ne samo preteča pučkog igrokaza, već i našega književnog realizma.

Ono što nije uspjelo Starčeviću, uspjelo je glumcu, redatelju i dramatičaru Josipu Freudenreihu. Svoju bogatu glumačku karijeru s hrvatskim i njemačkim družinama obogatio je i autorским dramskim tekstom pod naslovom *Graničari* (1857). Ovim prvim “izvornim narodnim igrokazom s pjevanjem i plesom”, ujedno prvim štokavskim dramskim djelom s autorovom naznakom da se radi o “igrokazu”, postao je Freudenreich ne samo jedan od utemeljitelja novijeg glumišta, nego i inaugurator najpopularnije kazališne vrste u različitim inačicama – sve do danas. Demetrov budući pomoćnik, koji će uvesti i operetu a operi dodati i balet, *Graničarima* je pokazao sluh za izvornu pučku govornu

frazu, dijalektne natruhe i makaronsku nijemštinu kao i za duhovite i preciozne jezične slike tadašnjih galantnih sredina. Sljedeće mu je 1858. izvedena “čarobna gluma” *Crna kraljica*, pa 1861. dvočinka *Mađari u Hrvatskoj*, 1873. *Udmanić ili Zlo rodi zlo* itd., a kao istaknuti glumac karakternih uloga i uspješni komičar bio je autor i brojnih pantomima i šala.

Iako ovaj pregled nema ambiciju uzeti u obzir baš sve autore, valja barem spomenuti još trojicu danas relativno nepoznatih dramskih pisaca. Memoarist bana Jelačića, Josip Neustadter (1796-1866), autor je dviju jednočinih lakrdija *Velebitska ralica* i *Dva prosioca a jedna djevojka* (1855), koje su bile uspješno uprizorene na zagrebačkim pozornicama. Glumac Nikola Milan Simeonović (1843-1928) također je pisac jednočinki jednostavnoga zapleta i pučkog humora *Amanda* i *Bez brkova*, a ostavio je autobiografsku prozu *Moji doživljaji* (1918) u kojoj piše i o zagrebačkome kazališnom životu s kraja 19. stoljeća. Napokon, ugledni pravnik Vladimir Mažuranić (1845-1928), otac Ivane Brlić-Mažuranić, na nagovor Franje Markovića, napisao je *Grofa Ivana* (1883), tendencioznu i stereotipnu tragediju o hrvatskome plemstvu, sasvim skromnih dometa, tako da nikada nije izvedena.

Da je pučki igrokaz brzo stjecao svoju publiku, vidjelo se i po tome što je *Saćurica i šubara, ili Sto za jedan*, igrokaz Ilije Okrugića Srijemca prvo bio izveden u đakovačkom sjemeništu 1862., a već sljedeće godine na sceni nacionalnog kazališta u Zagrebu. Riječ je o farsično koncipiranoj četveročinoj proznoj “veseloj igri” s gotovo grotesknim zapletom iz prosjačkog života slijepih guslara u koju je upleo vlastite i pučke pjesme te deseterce o Kraljeviću Marku. I Okrugićeva je *Šokica* (1886), kao domaća inačica Romea i Julije s pričom o zabranjenoj ljubavi između katolkinje i pravoslavca, bila vrlo popularna. U objema je likove karakterizirao govorom, pa je tekst pun srijemskih lokalizama, germanizama, turcizama i hungarizama. U Okrugićevoj ostavštini još su tri povijesne drame – *Miroslava* (1852), *Varadinka Mara* (1887) i *Dojčin Petar* (1891) – te pet šaljivih poema. U jednoj od

njih pojavljuje se i lik slijepoga guslara poznat iz *Saćurice i šubare*, a sve su u znaku autorova izvanrednoga versifikacijskog umijeća (J. Melvinger).

Svestrani August Šenoa, koji je i pred kazalište postavio važan zahtjev, naime, da bude “ogledalo života”, okušao se i u drami. Njegova komedija *Ljubica* pojavila se prvi put u Pozoru 1866., ubrzo potom i u posebnoj knjizi, a na scenu je postavljena 1868. Nastala je u trenutku Šenoina obračuna s domaćim teatrom i njegovim repertoarom. Naime, prešavši iz Beča u Zagreb, u Pozoru 1866. Šenoa – baš kao i Demeter – polazi od toga da je kazalište “za uzgajanje naroda od neprocjenjive važnosti”, jer “nijedna grana literature ne djeluje toli silno na narod”, pa se zalaže za reformu hrvatske drame i kazališta. Naša drama u različito vrijeme pokazuje različite utjecaje, npr. dalmatinska i dubrovačka starogrčke i talijanske, ali bijaše i onih s građom iz narodnoga života i ove su primljene bile s velikim ushitom (Lucić, Palmotić, Nalješković, Bruerović). Tako su i kajkavski igrokazi Lovrenčića, Fabijančića, Mikloušića i Brezovačkoga imali u sebi mnogo “zdrave žice”. Glumci duž mora bijahu talijanski, sjeverno švapski, a “domaća vila glumica spavala je do godine 1841” kad se počelo više misliti na narodno kazalište, *Teuta* je probudila nadu da će “označiti smjer novoj hrvatskoj dramatici”. Kraj svagdanjeg “njemčukanja” samo su se katkada slušali hrvatski komadi, i to iz usta njemačkih glumaca sve do 1860. kad dobismo kazalište u svoje ruke. Zato je valjalo, ističe Šenoa, ozbiljno misliti o reformi hrvatskoga kazališta, koje “mora biti ne samo oblikom (formom) već i dušom narodan zavod”, školom za glumce i dramatičke pisce, zabavom za naše općinstvo i štitom proti tuđinstvu.

Naša dramatika ima tešku zadaću, da razvije historičku tragediju, pisci moraju proučiti drame obrazovanih naroda, a što se tiče gradiva, ima ga u povijesti, u puku i u gradskom životu čime su “označene grane dramatike, koje bi naši pisci gojiti imali, to jest historička drama, konverzacionalna vesela igra, i pučka igra, i šaljiva i ozbiljna”. Šenoa poziva pisce da se late i pisanja libreta

za hrvatske operete. Što se prijevoda tiče, dolaze u obzir u prvome redu klasična djela drugih naroda, prije svega slavenskih, potom Schiller, Goethe i Lessing, ali ne prevedeni od dosadašnjih prevoditelja, a rado bi da se “goji u našem kazalištu ona vrst dramatičke, što Francezi zovu *comédie*, koja nije samo vesela nego i karakterna i najbliža onoj vrsti, što ju Nijemci *Schauspiel* okrstiše”. U historičkoj tragediji neka se naši pisci što više povedu za “besmrtnim Shakespeareom”, a ne za novom romantikom “franceskom”, “nisam za nove romantike”, “nu svakako preporučujem komade iz Scribeove, a još više iz novije realističke škole”.

Odvaživši se i kao pisac komedije, pošao je Nemčićevim tragom i tragom vlastitih dramaturških saznanja, pa je *Ljubica* i stilistički i tematski povezana s domaćom tradicijom, ali je ujedno najavila pomak prema scenskome realizmu. Fabula Šenoine zagrebačke tročine komedije zasniva se na spletki, efekt smiješnoga na zabludi (zamjeni imena), a likovi su šablonski oblikovani (nadobudni pjesnik, duhoviti liječnik, pokvareni lihvar i mešetar, licemjerni probisvijet, zlobna usidjelica, osiromašena plemkinja, poštena i naivna pučanka). Riječ je o oštroj kritici malograđanske sredine, a neke političke konotacije i doslovno upućuju na tadašnju društvenu stvarnost, pa je neslavno prošla kod publike, koja se prepoznala, i kod kritike, koja mu to nije oprostila, pa je brzo pala u zaborav.

Iako stariji od Šenoe, Janko Jurković (1827-89) u drami se okušao tek nakon što se već afirmirao kao pjesnik, pripovjedač i kritičar – jedan od prvih koji se skupa sa Šenoom obarao na diletantizam i zagovarao realistički smjer nacionalne književnosti. Čak je šest od osam Jurkovićevih drama bilo izvedeno na sceni Hrvatskoga zemaljskog kazališta, a sve su nastale 70-ih i 80-ih godina i u svima se oslanja uglavnom na tradiciju pučkoga teatra i folklornu predaju, dok radnju najčešće smješta u ruralnu sredinu. U dramskome prvijencu *Zatočenici* ismijava režim Bachova apsolutizma, u *Što žena može* (1872), *Kumovanju* (1878) – baziranu na narodnim pričama – izvrgava satiri predrasude i praznovjerja

kao glavne krivce ljudskih tragedija, itd. U povijesnoj drami *Posljednja noć* tematizira dokidanje pavlinskih samostana, a u salonskoj komediji *Čarobna bilježnica* po uzoru na francuski bulevarski teatar obara se na domaću malograđanštinu. U poetičkom su smislu Jurkovićeve drame na prijelazu iz romantizma u realizam, s još jakom preporodnom političkom tendencijom, ali zato na izražajnom planu posve bliske poetici realizma.

Satira je jedno od važnijih obilježja i drama Marijana Derenčina (1836-1908), autora koji se – između ostalih – potpisivao i pseudonimom Dundo Maroje. S petočinom društvenom proznom komedijom *Tri braka*, po uzoru na francusku komediju, u književnost je ušao 1883. (praizvedba u Zagrebu 1891). Iza sebe već je imao iskustvo kazališnog intendantanta 1880-82. Napisao je i protomodernističku, naturalističko-verističku proznu tragediju *Slijepčeva žena* te satiričnu komediju *Primadona* prema motivima C. Goldonija i G. Galline, obje izvedene u Zagrebu 1893. i obje s neposrednim društvenim iskustvima. Društvena feljtonska satira *Ministerijalni savjetnik* (izv. 1896, obj. 1908), u kojoj Derenčin tematizira zagrebački boravak varalice Szendreaia Strassnoffa, autorov je obračun s političkim protivnicima. No, najznačajnijim Derenčinovim djelom smatra se tročina prozna komedija *Ladanjska opozicija* (izv. 1896, obj. 1908). Riječ je o duhovitoj polemici s protivnicima Stranke prava i cijelom nacionalnom oporbenačkom politikom koja se iscrpljuje jalovim raspravama umjesto da se ujedineni suprotstave pravim protivnicima. Ova po općim ocjenama najsnažnija domaća scenska satira 19. st. motivski je vrlo bliska Gogoljevu *Revizoru*, a na dramaturškoj razini dijeli obilježja pučkog igrokaza i feljtonske komedije. Iako je bila brzo povučena s repertoara, označila je efektan kraj jedne uspješne tradicije političkoga pučkog teatra.

Na mjestu dramaturga Šenou je nakon prerane smrti naslijedio Josip Eugen Tomić (1843-1906), onaj isti koji će dovršiti Šenoinu *Kletvu*, a koji će i kao dramaturg nastaviti promicati francuski repertoar. No, osim što je bio pripovjedač, nastavljač šenoinске

tradicije, za kazališne potrebe i Tomić je prevodio njemačke i druge dramatičare te prerađivao stare hrvatske drame, pa tako i Titiušova *Grabancijaša*. Autor je komedija intrige *Bračne ponude* (izv. 1873, obj. 1878), *Zatečeni ženik* (obj. 1878), *Gospodin tutor* (obj. 1881) i *Novi red* (obj. 1881), koja se smatra najboljom, potom pučkih drama *Barun Franjo Trenk* (1881) i *Pastorak* (1892) te tragedija *Ostoja, kralj bosanski* (1866) i *Veronika Desinićka* (1904). Radi se o dramskome opusu u kojemu je – bez obzira na žanr – njegov autor relativno uspješno spajao zahtjeve estetike i populizma. Za Ivana Zajca, utemeljitelja nacionalne opere, napisao je i tri libreta.

I Tomićeva supruga, Hermina Tomić (1843-1915), inače glumica u amaterskim kazalištima, napisala je tri melodrame – veselu igru *Kita cvijeća*, igrokaz *Zabluda matere* i komediju *Ljubav i sjaj* – prve dvije izvedene su 1893. na sceni HNK-a u Zagrebu, treća 1897. Također se i jedan od najznačajnijih realističkih pripovjedača Josip Kozarac (1858-1906) okušao kao dramski pisac. Autor je šaljive jednočinke *Turci u Karlovcu* (1878) i lakrdije *Tunja Bunjavilo* (1879). No, najuspješnija mu je komedija *Tartufov unuk* (1879), preradba poznate Molièreove komedije s likom sitnoga seoskog prevaranta koga je Kozarac sveo na lokalne dimenzije, a pisana je jampskim jedanaesticima.

U razdoblju prijelaza iz romantizma u realizam aktivna su još dva dramska pisca.

Prvi je neko vrijeme bio kazališni kritičar Vienca, a onda i njegov kratkotrajni urednik, pa je u tome časopisu objavio i dvije svoje povijesne tragedije u jampskim jedanaesticima. Riječ je o Franji Markoviću (1845-1914) i njegovim petočinkama *Benko Bot* i *Karlo Drački* – prva izvedena 1899., druga 1894., a trebale su biti dio ciklusa od četiri drame. S radnjama u 13. i 14. stoljeću, obje su tragedije herojskog karaktera s klasicistički oblikovanim dilemama o ljubavi i dužnosti, časti i dostojanstvu te o odnosu pojedinca prema društvenim normama. Proznu petočinu tragediju *Zvonimir, kralj hrvatski i dalmatinski* napisao je Marković u povo-

du 800. obljetnice hrvatskog kraljevstva (1877/78). Historiografsku podlogu radnje koja se zbiva u 11. stoljeću (pohod na Ugarsku ili obrana Kristova groba) Marković je podredio dramaturški ekspresivnijoj opreci kralja i čovjeka, pa će svoje modernističke odjeke naći i u drami 20. stoljeća – u Krleže, Matkovića i Šoljana. Marković je autor klasicističke alegorije *Vilinski dvori*, koja je uz glazbu Ivana Zajca svečano izvedena u Zagrebu 1874. prigodom otvaranja Sveučilišta.

Drugi je Higin Dragošić (1845-1926), jedan od inauguratora naše trivijalne povijesne fikcije i preteča Marije Jurić Zagorke, autor pseudohistorijske tragedije *Posljednji Zrinjski* (1893). U njoj je zrinško-frankopanska tema – potaknuta Ugarsko-hrvatskom nagodbom 1867. – obrađena melodramatski s mnogo banalnog domoljublja i scenskih efekata, ali ju je publika izvrsno primila te je punih trideset godina živjela na sceni nacionalnoga kazališta i bila redovito izvođena na obljetnicama zrinško-frankopanske tragedije. Njoj srodne Dragošićeve drame *Siget* (1895) i *Posljednji dani Katarine Zrinjske* (1921) kritika je negativno ocijenila.

Kraj stoljeća u dramskoj je književnosti u znaku nekoliko autora, ali i još dviju važnih činjenica: prva je izgradnja nove zgrade nacionalnoga kazališta, koju je 1895. svečano otvorio car Franjo Josip I., što nije prošlo bez skandala s dalekosežnim posljedicama, a druga intendantura mladoga Stjepana Miletića 1894-98, koji je prvi počeo raditi u novoj zgradi i ubrzo se pokazao kao uspješan kazališni reformator. Miletić je svoj cilj trojako formulirao: “umjetnički stil, odgovarajući karakteru našega naroda, birani repertoire i jedan jedinstveni pozorišni jezik”.

Iako prvi kazališni aktivist koji nije došao iz samoga kazališta, Stjepan Miletić (1868-1908) okušao se i kao dramski pisac. Pisao je tragedije, društvene drame, komedije, lakrdije, proverbske i prigodnice. Započeo je jednočinim komedijama u kojima varira situacijsku i verbalnu komiku težeći društvenoj satiri (*Diletanti*, 1887, *Za nosom* i *Zabašurene karijere*, 1888). Po uzoru na fran-

cusku dramu piše i svoju najuspjeliju petočinu proznu dramu *Grof Paližna* (obj. 1892, izv. 1909) u kojoj daje oštru sliku tadašnjega “višeg” hrvatskog društva (aristokrati, književnici, novinari). Pseudohistorijska petočina deseteračka tragedija *Boleslav* (obj. 1894, izv. 1909) nosi tragove Goethea, Byrona i naročito Shakespeareova *Hamleta*. Vrhunac Miletićeva dramskog opusa trebala je biti shakespeareovska pentalogija o hrvatskim kraljevima, ali je uspio dovršiti samo prve dvije drame: *Tomislav* (1902/1913) i *Pribina* (1903). I on je za Ivana Zajca zajedno s A. Harambašićem napisao dva operna libreta, a za S. Albinija baletni scenarij. Kao redatelj za scenu je adaptirao Palmotićeve *Pavlimira*, Preradovićeve *Kraljevića Marka*, Šenoina *Diogenesa* te s engleskoga preveo Byronova *Manfreda*. Za vrijeme četverogodišnje Miletićeve intendature petnaest je puta na scenu bilo postavljeno neko Shakespeareovo djelo!

Ostala trojica dramatičara bila su mlađa od Miletića.

Kazališni kritičar, urednik i prevodilac Julije Rorauer (1859-1912) u literaturi je startao 1883. salonskom dramom *Maja* u kojoj je kritika odmah raspoznala utjecaj francuske pomodne drame te kozmopolitizam kao – pokazalo se – autorovu konstantu. Iste mu je godine bila izvedena prozna “soloscena” *Jegjupčanin*, prva monodrama s temom iz života staroga Dubrovnika (obj. 1888) s likom pjesnika Čubranovića i interpolacijama iz Gundulićevih *Suza sina razmetnoga*. Istome žanru pripada i *Olynta* izvedena sljedeće, 1884. godine, s radnjom u egzotičnome španjolskom ambijentu i s likom fatalne žene, koji kritika nije dobro primila. Neizvedena mu je ostala četveročina društvena drama *Naši ljudi* napisana 1889. s predgovorom u kojemu se autor očituje kao protivnik hrvatske nacionalne politike i kulturne tradicije dok mu je posljednja drama *Sirena* bila izvedena 1896. potvrdivši sve glavne značajke ranijih Rorauerovih salonskih komada; njima je kritika dodala još jednu – dijalog protagonista Damina i Mire ocijenivši ga najboljim u dotadašnjoj domaćoj dramskoj produkciji.



U vrijeme kad je Rorauer radio na svojoj trećoj drami, bila se pojavila još jedna salonska komedija, tada mladoga Ive Vojnovića (1857-1929), Dubrovčanina koji je već na sebe svratio pažnju kao pripovjedač i pjesnik i koji će – nakon mnogih političkih peripetija – doći 1907. na mjesto dramaturga zagrebačkoga kazališta i tu ostati do 1911. Upravo mnoge značajke Rorauerova “dobro skrojenoga komada” dijeli i Vojnovićeva kozmopolitska salonska komedija *Psyche* (1889), no s jednim važnim odmakom koji će Vojnovića odvesti prema kasnijim temama žene i žrtvovanja za više ideale. Vojnovićeva sljedeća četveročina prozna drama *Ekvinocij* (1895) na tragu je europskoga naturalizma i simbolizma (nordijskog tipa), a tretirajući problem ekonomske emigracije, u isto je vrijeme pokazala autora senzibiliziranoga za aktualna društvena pitanja.

Povijest i mitologizacija Dubrovnika do punoga su izražaja došle u Vojnovićevoj *Dubrovačkoj trilogiji* (1902) koju čine tri prozne jednočinke: *Allons enfants!*, *Suton* i *Na taraci*. Riječ je o modernističkoj povijesnoj drami u čijemu je središtu pad Dubrovačke Republike, odnosno pad jednoga grada, a s njime slobode i same ideje ljepote. Materijalna i duhovna propast mitske slike grada-države dana je kronološki – od trenutka ulaska Francuza 17. svibnja 1806. (*Allons enfants!*), preko nestanka posljednjih dubrovačkih gospara (*Suton*) do biološkoga odlaska plemića za volju seljačkog vitalizma (*Na taraci*). Na ovu se temu naslanja kasnija drama *Maškarate ispod kuplja* (1922), koja je označila autorov povratak dubrovačkim temama.

U međuvremenu Vojnović je objavio mistično-simbolističku dramu u prozi i stihovima *Imperatrix* (1918), jugonacionalističko-simbolističku *Smrt majke Jugovića* (1907) i *Lazarevo vaskrsenje* (1913) kao autorov obol nacionalno-političkome opredjeljenju koje je srpsku državu vidjelo kao simbol otpora prema bečkome dvoru. Kozmopolitskoj se temi vratio mondenom tročlanom proznom dramom *Gospođa sa suncokretom* (napisana u Veneciji 1911) u kojoj – poput Rorauerove *Olynte* – tematizira lik fatalne

žene. I pokraj međunarodnoga uspjeha te još nekih dramskih jednočinki s dubrovačkim temama, Vojnović sa svojim *Ekvinocijem* ostaje začetnikom našega dramskog modernizma, a s *Dubrovačkom trilogijom* reformatorom dotadašnje povijesne nacionalne drame. Naime, povijesni događaji više nisu izvanjski dramaturški faktori, već okidači koji preko dramske radnje mijenjaju sudbinu likova na samoj sceni, dakle, bez nekoć uobičajene scenske naracije koja je vodila nepripremljenome zapletu.

Napokon, treći je iz ovoga prijelaza Ante Tresić Pavičić (1887-1949), koji je kao dramski pisac, autor tragedija *Ljutovid Posavski* (1894), *Simeon Veliki* (1897) i *Katarina Zrinska* (1899), formiran na tradiciji Franje Markovića, pa već zato bez pravih modernističkih crta. U tetralogiji *Finis Republicae* (1902-11) obuhvaćena je povijest Rima od Cezarova konzulata do propasti Republike i početka Carstva, s kasnijom talijanskom ponešto izmijenjenom verzijom. Drama *Život kralja Hiruda* (1910) nadahnuta je Wildeovom *Salomé* te prožeta ugođajem secesijskog simbolizma, a u dramaturškim tekstovima *Rane otadžbine* i *Katarsa i tehnika Katarine Zrinske* (1899-1900) postavlja se Tresić na stranu antimodernizma. Sve u svemu riječ je o uglavnom klasicistički koncipiranim tragedijama s temama iz nacionalne, rimske i židovske povijesti koje su strukturirane tročino ili petočino te pisane mahom jedanaestercima ili njihovom kombinacijom s prozom – pravi izdanak standarda nacionalne drame 19. stoljeća.

Prijelaz iz 19. u prvo desetljeće 20. stoljeća obilježilo je nekoliko autora uglavnom dvaju naraštaja – starijega koji su predstavljali Marija Jurić Zagorka (1873-1957), Srđan Tucić (1873-1940), Milan Begović (1876-1948), Petar Petrović Pecija (1877-1955) i Milan Ogrizović (1877-1923) te mlađega u kojem su Janko Polić Kamov (1886-1910), Fran Galović (1887-1914) i Miroslav Krleža (1893-1981) – predstavnici jedne posve nove dramske i scenske paradigme.

Novinarka i autorica popularnih mahom pseudohistorijskih romana Marija Jurić Zagorka autorica je nekoliko dramoleta, komedija i lakrdija. Povijesne su joj pučke drame *Filip Košenski*, naturalistička jednočinka o tvorničkom radniku, te *Evica Gubčeva*, drama o navodnoj vjerenici Matije Gupca, izvedena 1905. na sceni Hrvatskog narodnog kazališta. No, najboljim joj se djelom smatra komedija *Jalnuševčani* izvedena na istoj sceni 1917. Dramski joj se opus naslanja na dotadašnju nacionalnu dramsku i scensku tradiciju koju je dovela do vrhunca popularnosti. Također je za scenu adaptirala Šenoine i svoje romane.

Miletićevu je glumačku školu pohađao i Srđan Tucić, koji je na nagovor Josipa Bacha – redatelja i ravnatelja Drame u HNK (1908-20; 1931-34) – za završnu produkciju napisao jednočinku *Povratak*, a 1898. izveli su je đaci iste škole. Riječ je o drami s očitim utjecajem njemačkog naturalizma (G. Hauptmanna), no s jakim erotskim nabojem koji će bitno obilježiti Tucićevu dramaturgiju te ga svrstati u sami vrh nacionalne modernističke drame. Nakon redateljskog angažmana u Sofiji gdje je napisao osmeračku epsku *Pjesmu o Bojanu Vojevodi* s pothvatima bugarskog junaka, postaje 1909. intendant osječkoga HNK, a potom se vraća u Zagreb.

U međuvremenu je objavio niz prozних naturalističko-simbolističkih jednočinki od kojih su neke angažirane i s radnjama smještenima u strane sredine. U Rusiji mu se zbiva radnja tročine drame *Truli dom* (1898) nastale pod dojmom Tolstojeve drame *Moć mine*, a koliko je bio fasciniran ruskom dramom, najbolje pokazuju *Kozaci* (1913), drama nastala na predlošku Tolstojeve istoimene novele. Naturalističke su mu i drame *Svršetak* (1899), *Bura* (izv. 1901) i dramska trilogija *Kroz život* s jednočinkama *Amerikanka*, *Niz strminu*, *Pred noć* (izv. 1911). Razočaran slabim odjekom svojih drama, polemički se obračunao “fantastičnom pričom u 5 slika” *U carstvu sanja* (izv. 1912), piše potom *Golgotu*, simbolističku tročinu proznu dramu (1913) s obilježjem stilskoga

eklekticizma u kojoj nietzscheanski zagovara slobodnog čovjeka. Za dramu *Osloboditelji*, u kojoj je tematizirao suživot Srba i Bugara, dobio je 1914. Demetrovu nagradu, no već je bio otišao u Pariz, pa u London gdje su mu također neke drame bile izvođene, a onda odlazi u SAD gdje gubi kontakte s hrvatskim književnim životom.

Europsku je karijeru kao dramaturg i intendant u Hamburgu i Beču napravio pjesnik, pripovjedač i dramski pisac Milan Begović. Neko je vrijeme predavao i na zagrebačkoj glumačkoj školi. Nakon početničkih dramoleta po časopisima 1894-96. u Pragu je 1902. objavio dramu *Myrrha*, koja je ostala neizvedena a u kojoj se tematizira incestuozna veza ciparskog kralja Kinire i kćeri mu Mire. Potaknut Vojnovićevom *Dubrovačkom trilogijom*, napisao je Begović stihovanu *Gospođu Walewsku* (1906, izv. u NHK 1906), dramu s temom erotske ljubavi Marije Walewske i Napoleona, dok je nacionalna politika obnove poljske države ostala u drugome planu. Niz jednočinki objavio je 1921. u knjizi *Male komedije*, među njima i *Venus victrix* (1905., izv. u HNK 1905) inspiriranu renesansnim komičnim tipovima i motivima kao i pomodnim suvremenim “renesansizmom”, zatim *Biskupova sinovica* (1910, izv. u HNK Osijek 1918) i *Čičak* (1912, izv. u HNK Osijek 1918) – obje 1911. zabranjene zbog preslobodnoga tretiranja erotike. Okušao se i u verističkoj drami *Stana Biučića* (1909) s temom nevjenčane majke koju konzervativna sredina izopćuje, pa joj nakon djetetove smrti samoubojstvo ostaje jedini izbor. Dolaskom u Zagreb 1920. otpočelo je novo Begovićevo razdoblje, plodno i u drami.

Iako se u mnogim Begovićevim dramama osjećala lokalna sredina, u prvome redu zavičajna mu Dalmatinska zagora, to ni izbliza nije bilo toliko koliko se u dramama, komedijama i šalama Pecije Petrovića osjećala autorova rodna Lika – od govora, ambijenta i tema do svjetonazora. Unutar razdoblja moderne padaju Petrovićeve naturalističko-verističke tzv. seoske drame *Rkać*

(izv. 1904, obj. 1905), *Ruška* (izv. 1905, obj. 1905), jednočinke *Maja*, *Čako*, *Seja*, *Braca*, *Suza* (1907), komedija *Duše* (izv. 1910, obj. 1912) i dr. Prožete su socijalnim problemima emigracije, rasapa tradicionalne obitelji te muško-ženskih odnosa, preljuba ili ubojstava iz strasti i sl. Nakon rata dramaturški je rafiniraniji a žanrovski raznovrsniji, sklon klišejima, jednostavnim i popularnim šalama, pučkome igrokazu, melodrami, vodvilju i humoreski. U tome razdoblju dao je Petrović jednu od uspješnijih hrvatskih komedija *Pljusak* (1918) te ušao među najizvođenije i najpopularnije kazališne autore prve polovice 20. stoljeća.

Sukob staroga i novoga bila je okosnica i dramskoga prvijenca Milana Ogrizovića, tročinske ibsenovske drame *Dah* (1901, obj. u Nadi 1902). Jednočinke *Proljetno jutro*, *Ljetno popodne*, *Jesenje večere* i *Zimska noć* u tetralogiji *Godina ljubavi* (HNK 1907, obj. 1903-07) povezuje tema ljubavi s elementima društvene satire. Satirom gogoljevskoga tipa prožete su mu i drame *Trgovina ideja* 1901. i *Nova trgovina ideja* 1902. koje je napisao zajedno sa Zvonimirom Vukelićem (Zyr Xapula). S istim je autorom napisao trivijalnu komediju *Hrvati na Karpatima ili Gospođica od telefona* (1911), s Marijom Kumičić povijesnu dramu *Propast kraljeva hrvatske krvi* (HNK 1905), prema Kumičićevu romanu *Kraljica Lepa*, drugu s Andrijom Milčinovićem (*Prokletstvo*, 1906), koju je cenzura zabranila, pa je bila izvedena tek 1960, itd.

Pokraj ovih i brojnih dramskih prigodnica Ogrizovićeve je najuspješnija tročina drama *Hasanaginica* (HNK 1909, obj. 1909) inspirirana slavnom narodnom baladom, pisana asimetrično sročnim desetercima te stilskom mješavinom sentimentalne neoromantične i simbolističke drame. Dok je *Hasanaginica* uživala status jedne od najboljih drama naše moderne te bila među najizvođenijima, slabije su mu prošle tragedije pisane na temelju narodne i umjetničke epike, npr. *Banović Strahinja* (HNK 1912, obj. 1913) i *Smrt Smail-age Čengića* (HNK 1919, obj. 1919.), ili one s novozavjetnim intertekstom. Među Ogrizovićevim prigod-

nicama nalazi se i ona o tragičnoj sudbini V. Lisinskoga (1933), dok mu je “snoviđenje u tri slike” *Objavljenje* (izv. i obj. 1917) već protoekspresionističko dramsko djelo.

Iako eminentno ekspresionistički, *Požar strasti* (1911), drama od Ogrizovića tek malo mlađega Josipa Kosora, vitalizmom i isticanjem iskonskih životnih vrijednosti, nosi u sebi transformirane odjeke pučkoga igrokaza. U tome smislu pučki će igrokaz, iako s prijelazom u 20. st. već ozbiljno zastario žanr, svoju vitalnost pokazivati i tijekom novoga stoljeća – od Mesarićeva *Gospodskog djeteta* (1936), preko komedija Pere Budaka pa sve do “grotesknih tragedija” Ive Brešana i Histriona, profesionalnoga kazališta koje se specijaliziralo za pučke komade.

Zato sljedećih nekoliko imena iz mlađe generacije naših modernista tek uvjetno pripadaju ovome pregledu nacionalne drame njezina prvoga velikog razdoblja.

Naime, već prvi – Janko Polić Kamov svojim je dramoletima *Tragedija mozgova* i *Na rodnoj grudi* 1906. unio pravu pomutnju u dotadašnju estetičku paradigmu hrvatske moderne. Antiesteticizam i psihologizacija, fragmentarnost i svjesni konceptualizam, konflikt instinkta i kulture kao manifestacije radikalnoga Kamovljeva individualizma, koji je ionako bio dio europskoga *mainstreama* (Nietzsche, Freud, Ibsen, Pirandello i dr.), pozadina su i njegovih *Samostanskih drama*, tj. duologije *Djevica* i *Orgije monaha* (1907). Utjecaj nordijske drame u Kamova – baš kao što će to biti i u Galovića, Krleže i drugih – očit je u komediji *Čovječanstvo* 1908. i tragediji *Mamino srce* 1910. koja je prva moderna tragedija s klasičnom petočinom strukturom i s auto-referencijalnim odjecima tragične obiteljske sudbine, odnosno autorove teze o našim životima kao – lakrdijama.

Prva ratna žrtva među mladim modernistima bio je kajkavski pjesnik Fran Galović, manje poznat i kao autor romantičke baladične jednočinke *Tamara* (1907), nacionalno-povijesne tragedije *Mors regni* (1908), koja je bila uspješno izvedena, a tematizira propasti hrvatskih kraljeva, naturalističke seoske drame *Mati*

(1911) te simbolističkih misterija *Pred smrt* i *Marija Magdalena* (1912).

Bolje sudbine bio je mladi Miroslav Krleža, koji je u književnost ušao kao dramski pisac te će zapravo nastaviti Kamovljevi koncept avangardne reinterpetacije tradicije. Riječ je dramoletima *Legenda* i *Maskerata* (1914) kojima skupa s ostalim svojim ranim radovima subverzivno djeluje na dotadašnje u prvome redu žanrovske literarne i scenske okvire. Prve artističke i simboličke vizije (legende), pa i socijalne kompozicije s verističkom i ekspresionističkom poetičkom podlogom zasnovao je mnogo ranije nego što su bile scenski oblikovane čineći našu modernu mnogo kompleksnijom formacijom nego se to na prvi pogled činilo. Do kraja će svoje duge i angažirane književne karijere Krleža objaviti još šesnaest dramskih tekstova različite ne samo žanrovske i poetičke pripadnosti, već i recepcije. Jedan od ključnih društvenih nesporazuma s novom dramskom i scenskom paradigmom, odnosno tipom drame i teatra, ticao se upravo mladoga Krleže i njegova ekspresionizma. Naime, tadašnji je ravnatelj drame Josip Bach uporno odbijao postaviti Krležine legende s obrazloženjem da su scenski neizvedive, dok je mladi Krleža krivio Bacha za loš repertoar i protežiranje pučke drame.

Novo doba očito je tražilo – šimićevski rečeno – nove forme.

Načelno gledajući, može se govoriti o nekoliko glavnih značajki hrvatske drame 19. stoljeća. U prvome redu radi se o početnoj dominaciji stihovane tragedije, a onda prema kraju stoljeća standard preuzima prozna drama. I jedna i druga sve do prvih desetljeća 20. stoljeća popularnost su morale prepustiti igrokazu. Na poetičkom planu miješaju se klasicističke s romantičkim značajkama, koje će se zadržati na pozornici sve do prvih godina 20. st., potom sa značajkama verizma i naturalizma, na kraju i simbolizma. A s obzirom na probleme i prostor u prvome su planu bili povijesna politički determinirana tragedija te komedija i igrokaz s radnjama mahom iz ruralne, a pred kraj stoljeća i urbane, domaće i strane sredine. Jezik je uglavnom standardni,

no upravo će drame sve do kraja stoljeća pružati utočište potisnutim dijalektima, ponajprije komedija u kojoj se nestandardni govori koriste u dramaturške svrhe.

S obzirom na ove generalne značajke dramsku je produkciju 19. st. moguće gledati kroz nekoliko modela i njihovih najznačajnijih predstavnika. Inicijalni je model klasicističko-romantičke tragedije (*Juran i Sofija ili Turci kod Siska, Teuta, Matija Gubec, Karlo Drački, Katarina Zrinska, Dubrovačka trilogija*). Dodašnju tradiciju urbane komedije novije nacionalne književnosti na sjeveru nastavili su Nemčić, Šenoa i Tomić (*Kvas bez kruha ili Tko će biti veliki sudac?, Ljubica, Novi red*). U tipu tzv. salonske komedije okušali su se Julije Rorauer i Ivo Vojnović – prvi *Majom*, a drugi prvijencem *Psyche*. U tzv. zabavnom teatru koji se razvijao pod utjecajem bečke pučke komike i folklorne tradicije nastajali su pučki igrokazi s rodočelnikom J. Freudenreichom i njegovim *Graničarima*.

Modernizam u nacionalnoj drami započinje Vojnovićevim *Ekvinocijem*, koji je izveden u novoj zgradi Hrvatskoga narodnog kazališta. Time je ujedno pod intendanturom Stjepana Miletića obilježen i začetak našega scenskog modernizma. Slična verističko-naturalistička obilježja nalaze se i u drami Srđana Tucića (*Povratak*), a kao dio modernističkoga artizma u drami su se pojavili Milan Begović (*Gospođa Walewska*) i Milan Ogrizović (*Hasanaginica*).

Napokon, 1914. dramskim prvijencem *Legenda* pojavio se mladi Miroslav Krleža, koji će na tragu antiestetičkog koncepta prevrednovanja tradicije J. Polića Kamova ostaviti dubok trag u nacionalnoj književnosti do kraja modernizma.

Žanrovski sustav hrvatske dramske književnosti 19. st. popunjavali su povijesna tragedija, pučki igrokaz i komedija sa svojim izvedenicama – šalom, lakrdijom i parodijom, pa je u tome smislu podudaran sa žanrovskim sustavom europske drame. U usporedbi s ostalim žanrovskim sustavima novije hrvatske književnosti u



moderni je drama zauzela istaknuto mjesto, ali za razliku od ostalih vrsta nikada neće dominirati.

Međutim, ono što drami daje status i smisao zapravo je pozornica, odnosno kazališna publika. Hrvatska je drama 19. st. stvorila i oblikovala novije nacionalno kazalište i njegovu publiku. Pri tome je u svim svojim fazama nastojala ne samo pronalaziti odgovore na ključna nacionalna pitanja, već rješavati i pitanja oblika, jezika i dramaturgije. Iako je drama zahvaljujući sceni brže od drugih književnih oblika dopirala do javnosti i njezina mišljenja, prosuđivana je najčešće površnije od drugih književnih vrsta (N. Batušić). I u tome će smislu nacionalna drama doživjeti znatan pomak krajem 19., odnosno početkom 20. stoljeća. O tome svjedoče ne samo prve rasprave i književnopovijesne sinteze, nego i pokušaji antologiziranja te institucionalnoga poticanja dramske produkcije ustanovljavanjem raznih nagrada, npr. Demetrove, kao i pokretanje prvih časopisa specijaliziranih za dramu i kazalište.



S. S. Kranjčević