

PREGLED NOVEJŠE HRVATSKE DRAME

Hrvatsko dramsko ustvarjanje ima v resnici lepo tradicijo. Že takoj v prvih začetkih je pokazalo precejšnjo življenjsko moč. Po cerkvenih predstavah in nekaterih manjših dramatikih se je pojavil v 16. stoletju Marin Držić, avtor številnih renesančnih komedij in pastirskih iger, s katerimi si je poleg Gundulića pridobil glas enega najboljših književnikov starejše hrvatske književnosti. Njegove drame pomenijo za ta čas veliko delo tako v slovanskem kot v evropskem merilu. A največja odlika je njihova estetska vitalnost, tako da prav v zadnjih desetletjih zbuja veliko zanimanja in globoko spoštovanje ne samo številnih književnih zgodovinarjev in kritikov — jugoslovanskih in tujih — ampak tudi gledalcev. Publika pa ni le jugoslovanska, za katero je razumljivo, da ljubi svojega demokratičnega pisatelja, temveč so nekatere Držićeve drame zmagovito vzdržale kritičnost kritikov in publike predlanskim na pariškem festivalu, lani pa pred nizozemskimi gledalci in na študentskem gledališkem festivalu v Erlanguenu.

Poleg Gundulića in nekaterih manj znanih in neznanih avtorjev, od katerih se posamezni še danes pojavljajo na odru, je ohranil dosti sočnosti kajkavski dramatik razsvetljenstva Tito Brezovački; njegovi komediji »Matijaš Grabancijaš dijak« in »Diogenes« sta spodbudili več piscev, ki so ju predelavali, vendar sta želi v zadnjih 150 letih največ uspeha v originalni avtorjevi obliki.

Novejša hrvatska drama, katere najširše meje segajo od ilirizma do danes, je gradila na tej dokaj lepi dediščini. In kakor je mlada ilirska inteligenca meščanskega in drobnoplemiškega porekla postavljala na političnem področju zahtevo po združitvi vseh hrvatskih krajev, v nadaljnji perspektivi pa tudi združitev vseh jugoslovanskih narodov pod nevtralnimi ilirskim imenom, tako jo začela delati tudi na kulturnem področju. Kot značilno se pojavi v književnosti povezovanje ilirizma s starejšo hrvatsko književnostjo renesanse, baroka in razsvetljenstva ne le v tem, da so ilirci izdajali dela Gundulića, I. Đurđevića, Menčetića in drugih starih piscev, ampak hkrati tudi v tem, da so najpomembnejši pisatelji tega časa sprejeli mnogo elementov starih piscev, kot na primer Mažuranić od Gundulića ter Vraz in nekateri ilirski liriki vsebinsko-stilne elemente od starih hrvatskih petrarkistov. Ta vpliv se je čutil še v generaciji A. Šenoe.

Na področju dramskega ustvarjanja se kontinuiteta novejše hrvatske književnosti s starejšo lepo kaže v težnji Dimitrija Demetra, da bi s predelavo Gledjevićeve »Zorislave« v dramo »Ljubav i dužnost« in Gundulićeve »Sunčаницe« v dramo »Krvna osveta« v izdaji »Dramatička pokušenja« (1838) oživil starejše dramatike; kajkavski drami Lj. Vukotinićeva »Golub« (1832) in »Prvi i zadnji kip« (1833) pa sta povežali kajkavsko dramatiko z novejšo v štokavskem narečju, ki ga je ilirizem izbral za književni jezik.

Toda tudi brez težnje po naslonitvi na dramsko dediščino preteklosti je ilirizem z literarnozgodovinske strani veliko pomenil za razvoj te književne vrste, ki je v desetletjih pred narodnim preporodom, v dobi politične medlosti in dekadence že sama venela. Tu ne gre toliko za Kukuljevićeve in Vukotinovićeve drame, večinoma z motivi hrvatsko-turških nasprotstev, od katerih je Kukuljevićev »Juran i Sofija« (1839) prva drama, prikazana v času ilirizma v narodnem jeziku, kolikor za Demetrovo »Teuto« (1844) in Nemčičevo komedijo »Kvas bez kruha« (1854). Demeter, ki je pokazal v epskem »Grobničkem polju« dokaj žive slike, v tragediji »Teuta« pravzaprav ni pravi ustvarjalec, toda drama je zanimiva kot posebno značilen dramski poskus svojega časa. V nji je pravzaprav sinteza političnih in književnih idej dobe. Snov je Demeter vzel iz življenja starih Ilirov, ki se bore proti Rimljanom, da je lahko uveljavil ilirsko idejo; poudarjene so težnje po svobodi, boj proti tujcem in posebno sloga, za katero so se zavzemali mladi ilirski izobraženci; obdelavi te snovi je dala romantika s svojo eksotiko in čustveno vsebino mnogo komponent, tako tudi deseterec narodne pesmi.

Drama je simpatično odjeknila v vrstah preporoditeljev, toda čas je kmalu odkril hude psihološke napake in delo se je izgubilo z odra, ostalo pa je pomemben dokument težnje, da se tudi na dramskem področju dá močnejši poudarek ustvarjanju nacionalnega repertoarja.

Nasprotno zasluži mala komedija Antuna Nemčiča »Kvas bez kruha ili tko će biti veliki sudac« posebno pozornost zaradi živahnega teksta, ki je nezaslužno propadel ob premieri v gledališču. Sredi romantične atmosfere gre za realistično temo s političnimi boji, prekanjenostjo ilirov in madžaronov ter njihovimi osebnimi interesi, kar vse obdaja piščev neusmiljeni humor, toda drama ima naivno tehniko; kljub temu s pravico čaka režiserja, ki bi jo z nekaj retušami oživil na odru.

Za drugo polovico 19. stoletja moremo ugotoviti kvantitetne uspehe, konec stoletja pa pomeni tudi znaten kvalitetni vzpon, ki je sledil počasnemu dviganju nivoja in manjšim delnim uspehom. V razdobju Bachovega absolutizma je bil osrednja osebnost Mirko Bogović, ki je ravno v tem času razvil največjo dramsko dejavnost. Za svoje tri tragedije — »Matija Gubec« (1859), »Frankopan« in »Stjepan, posljednji kralj bosanski« — je vzel snov iz daljne zgodovine, ker ni bilo mogoče porabiti teme iz sodobnega političnega življenja. Poskus aktualne teme v ilirski pesmi mu je prinesel — kot je znano — daljši zapor. Toda njegova politična usmerjenost in temperament sta zahtevala in dala delom močno idejno aktualnost.

V času Bachovega političnega pritiska je Bogovićevega opredelitev za Frankopana in Zapoljo proti Ferdinandu Habsburškemu v resnici pomenila močan protest proti nasilju oblasti v sodobnem političnem življenju. Simpatije plemiča Bogovića za upravičene kmečke zahteve in boje 16. stoletja so živo odjeknile v njegovem času kot tudi pozneje, ko je bila drama posebno med obema vojnama kljub psihološkim pomanjkljivostim in slabi tehniki često uprizorjena na odru.

Pri teh dramah vpliv Shakespeara in nekaterih drugih evropskih dramatikov ni naletel na izrazito nadarjenost, nadaljnji pregled dram-

skih prizadevanj pa kaže, da je bilo poleg težko skonstruiranih tragedij vedno več komedij in poleg njih tudi nekaj ljudskih iger, to je iger relativno lažje vsebine, izbranih iz ljudskega življenja in danih v obliki, ki je bila dostopna kmetu in manj izobraženemu meščanu. Ta težnja je vsekakor pomenila osvežitev književnosti, ki se kaže v povezovanju z življenjem stvarnosti, v določeni demokratizaciji, tematsko pa odpiranje književne fevdalnosti v patetičnih tragedijah.

V Starčevičevi ljudski drami »Prorok« z neposrednim prikazom graničarskega življenja in z idejnim bojem proti praznoverju ter v Freudenreichovih »Graničarih« (uprizorjenih 1857), prav tako s tematiko iz Vojne Krajine, toda bolj prilagojeno okusu malomeščanske publike, so bili kljub naznačeni snovi zanimivi prizori za ilustracijo tistih oblik življenja, ki so po ukinitvi Vojne Krajine vse bolj izginjale. Na tako pot ljudske drame se je kasneje pridružil tudi J. E. Tomić s svojim »Barunom Franjom Trenkom«, kateremu pa je dal bolj značaj zabavnosti in pustolovske privlačnosti, kot pa da bi pazil na idejno kontrolo tematike, in s »Pastorkom«, kjer so se uveljavile povsem nasprotna težnje. Namesto interesantne zabavnosti v »Trenku« se je sprevrgla Tomičeva težnja po čimbolj sočni in aktualni tendenci v vsakdanje poučevanje in v ponavljanje vladnih gospodarskih uredb. Tako je podajal »Pastorak« (1893) z dobro zapaženo problematiko in z nekaterimi boljše očrtanimi liki na umetniško nedognan način ozračje slavonske vasi, ki ni dremala v idili — kot so nekateri mislili — ampak so jo uničevale gospodarske in družbene rane. To je Tomić s primeri dobro prikazal. Tomičeve ljudske igre spadajo kljub številnim slabostim med najboljše, kar je ta književna vrsta na Hrvatskem dala, tako da Okrugićeva »Šokica« s kritiko nezdravih nasprotij med našimi narodi v preteklosti zaostaja za »Pastorkom«, čeprav v »Šokici« veje duh ljudskega življenja.

Tragedija tudi v nadaljnjem razvoju v 19. stoletju ni imela večje sreče, ker ni bilo talentiranih predstavnikov, ki jih ta najtežja književna vrsta zahteva. Niti pri Franji Markoviću, ki je v svojih mladeniških epih »Dom i svijet« ter »Kohan i Vlasta« pokazal ustvarjalni dar, ni mogoče opaziti v dramskih prizadevanjih odločnejšega koraka naprej. V dramah z zgodovinsko tematiko in z aktualno idejnostjo, kakor so »Benko Bot«, »Karlo Drački« (1872), »Zvonimir«, so osebe sicer psihološko dosledneje zgrajene kot pri prejšnjih dramah in prežete s svobodoljubnejšim duhom, toda avtor je bil obtežen z Zimmermannovo formalistično estetiko in je utesnil snov, osebe in dogodke v določene estetske kalupe, tako da so bila dela videti umetno zgrajena, ne pa vzeta iz pravega življenja. Okoren jezik in izraz, ki je često nespretno skovan, utesnjen monolog, razvlečen dialog ter slike širokih dimenzij, ki so bolj miselne kot pa emocionalne, ta vtis še poglobljajo. Potemtakem Markovičev korak naprej ni mogel biti velik in je razmeroma skromen.

Nekaj podobnega lahko rečemo tudi o Markovićevih nadaljevalcih, Stjepanu Miletiću, Tresiću-Pavičiću in o Tomičevi »Veroniki Desinički«, ki se je v oklepu patosa in nacionalne romantike, z dvema vrstama črno-belih oseb, obarvanih in razdeljenih po nacionalni tendenci,

pojavi v času hrvatske »moderne«. S to dramo je hotel Tomić oživiti zgodovinsko tragedijo schillerjanskega in gutzkowskega patosa in je s te strani vplival na Stjepana Miletića, ki je prav tako obravnaval nacionalno zgodovinske teme in jih deloma prežal s schopenhauerjanskim pesimizmom in razvlekel v verzih. Miletić je kot ustvarjalec postal zaslužen ne s svojim »Tomislavom« in »Boleslavom«, ampak z delom pri organizaciji in dvigu umetniškega nivoja Hrvatskega kazališta v Zagrebu. Tudi Anteja Tresića-Pavičića je pritegovala zgodovina in je tematiko za drame jemal iz rimske, židovske in hrvatske preteklosti. Ni mu uspelo oživiti življenje starih Rimljanov (»Finis rei publicae« 1902), saj je vnašal v te drame preveč likov, ki so premalo individualizirani, in tudi patetika njegovih nacionalnih dram (»Ljudoviti Posavski« 1894, »Katarina Zrinska«) ni mogla prepričati.

Dramsko ustvarjanje, ki običajno nosi ime konverzacijska drama in je bilo pod vplivom francoskih dramatikov Augiera, Scriba in Sardouja, je svoje pozitivne elemente in slabosti pokazalo tudi v hrvatski drami: aktualnost tematike in elastičnost aluzije, duhovitost dialoga, paradoksalnost poante, težnjo po širini pogleda, ki pa ni bil solidno poglavljen, ampak je plaval na površini problematike. Hrvatski predstavnik take vrste dram Julije Rorauer (Maja 1883, Naši ljudi) žal ni bil dovolj samostojna in izrazita osebnost. Poleg tega je bil politično naslonjen na osovraženi Khuenov režim in je ostal družbeno nazadnjaški, tako da ni zapustil nič trajnega, zlasti še, ko je neki kritik odkril njegove plagiatorske sposobnosti!

Toda, kot je dobro poudaril Matković, vendar je treba priznati njegove eksperimente, saj ni nihče do njega v hrvatski drami niti poskušal na oder postaviti osebe, ki bi bile razpete med najnežnejšo ljubeznijo in najtemnejšo mržnjo, in razviti dramatično junakov na nepremostljivih karakternih nasprotjih. Tako predstavlja njegov teater, čeprav plagiat, prvi poskus definitivne prekinitve z domačo malomeščansko in idilično tradicijo »provincialnih igrokazov« (Hrvatska drama XIX. stoljeća — Dramaturški eseji, Zagreb, 1949).

Na področju komedije se pojavi v drugi polovici 19. stoletja nekoliko avtorjev s po več veseloigrami. To so Janko Jurković, Ilija Okrugić, August Senoa, Josip Eugen Tomić, Josip Kozarac, Eugen Kumičić, Marijan Derenčin in Ivo Vojnović. Razumljivo je, da so to pisatelji različne vrednosti in zato vzbujajo večje ali manjše zanimanje. Niti komedije Janka Jurkovića s prisiljenim humorjem, z nepsihološkimi zapleti, z imeni oseb po njihovih karakternih lastnostih, niti folkloristične šale dobrodušnega diletanta Ilije Okrugića, niti dela Josipa Kozarca, v katerih poskuša napraviti karakterni komediji Molièrovega tipa »Tartufov unuk« in »Tuna Bunjavilo«, niti komedije Eugena Kumičića, ki je boljši v epskih opisih Istre, Jadrana in bosenske okupacije, nimajo ustvarjalnih elementov ali drugih takih literarnih lastnosti, ki bi posebej obračale pozornost nase.

Ostali omenjeni avtorji zaslužijo večjo pozornost tako zaradi delnega uspeha kot zaradi vloge, ki so jo njihove komedije odigrale v razvoju te književne vrste. Sem gresta zlasti komedija A. Senoe »Ljubica«

(1866) in Tomičev »Novi red« (1882). Šenoa je pokazal smisel za komiko v »Diogenesu« in »Karamfilu s pjesnikova groba«, ustvaril je feljton o zagrebških »višjih krogih«, v katerem je žgala poleg komike tudi ostra ironija. Razen tega je bil kot dramaturg in gledališki kritik trajno povezan z življenjem zagrebškega gledališča ter je končno sam začel pisati komedijo, v katero je pravzaprav vpletel posamezne situacije iz svojih zagrebških feljtonov. Drama sama je ostala na ravni komedije intrig in nima globlje očrtanih značajev ali tipov. Meščanska morala je tu kaznovala staro bogato vdovo Ljubico in omogočila mladosti, da se je znašla pred oltarjem; poleg tega je drama tudi slika zagrebške družbe z osiromašenimi aristokrati, ki še vedno vihajo nos, in posameznih meščanov, katerih mahinacije spadajo v kriminal. Iz te feljtonske komedije veje neposredno življenje in liki A. Šenoe so skupaj z nekaterimi Tomičevimi najbolj uspeli v hrvatski komediji 19. stoletja, čeprav niso poglobljeni do značajev ali tipov. Te pohvalne besede podpirajo tudi realistični elementi dela, kritika družbenega življenja v Zagrebu, posebno pa živahen dialog, ki ni značilen le za to komedijo, ampak je često uspelo vpleten tudi v romane, tako da je M. Begović v dramatisaciji »Diogenesa« v svojo dramo lahko prenesel mnoge dialoge iz romana.

To je deloma tudi plod usmerjenosti Augusta Šenoe. Ta pomembni pisatelj je globoko spoštoval dela kvalitetnih nemških dramatikov Goetheja, Schillerja, Grillparzerja, boril pa se je proti piscem lahko-miselnih burk, ki so jih v času Demetrove uprave posebno iz finančnih razlogov uprizarjali. Šenoa je bil bolj naklonjen francoski meščanski drami in ta smer gledališke orientacije se zapazi tudi v njegovem delu, v Tomičevih komedijah in v hrvatski drami osemdesetih let. J. E. Tomić je praktično uresničil misli A. Šenoe že v repertoarju sedemdesetih let, ko je bil dramaturg gledališča, njihov pozitivni vpliv pa se čuti tudi v njegovih komedijah. Tako je v komediji »Zatečeni ženik« dokaj duhovit dialog Ksande in Madžara Bele, kjer izhajajo iz ljubezenskega dvo-boja pravzaprav politične aluzije, negativne za nenasitne Madžare. S te strani je najpomembnejša komedija »Novi red«, ki je hotela z ostro kritiko naslikati težko ozračje Bachovega absolutizma in se prav zato ni smela uprizoriti vse do leta 1918. Naravno, da se ta — kot tudi »Gospodin tutor« — ni docela osvobodila nekaterih slabosti: brezkrvnih oseb, nenaravnih obratov, karikiranja, prisiljenega moraliziranja, ki se še bolj čutijo v drugih komedijah. Vendar je zadušljivo ozračje Bachovega absolutizma z žandarji, špiclji in birokrati tu pa tam živahno podano in ta komedija doslej najboljše predstavlja to mračno obdobje. Tomić je, kar je tudi važno, s to snovjo ustvarjal asociativne proteste proti novim nasilnikom — madžarskim oblastnikom. Tako je kljub slabostim dosegel tu ponekod večjo književno kvaliteto kot v drugih komedijah. Nekatere njegove osebe — kot boječi karierist uradnik Sebar; njegova koketna žena Jeanetta, ki hoče pospešiti Sebarjeve karieristične upe; šef policije Hajek, nekdanji zapisnikar na slovanskem kongresu v Pragi, sedaj oster birokrat, ki napada zvestobo tuje žene, pa slivar (mali plemič) Plentaj — vse to v ozračju nasprotij, velikih želja, prefinjenih izsiljevanj, kompromisov in karierističnih razočaranj — dokazujejo, da je Tomić zapazil mnoge

podrobnosti iz stvarnega življenja in ob njih zgradil osebe, ki imajo nekaj tipičnih, kdaj pa kdaj tudi plastičnih elementov v prikazu družbe. V teh delih tudi dialog uspešno karakterizira osebe. Zato je Tomić ob predstavih v gledališču 1918. in 1936. leta doživel dobrohoten in topel sprejem.

Od komedij obzoraškega »Obzor« politika Marijana Derenčina se odlikuje komedija »Tri braka« s kritiko tedanje višje družbe, »Primadona« s satirično kritiko težnje zagrebških deklin za primadonstvom, najbolj pa »Ladanjska opozicija« (1896 v gledališču), v kateri je prikazal dosti značilnih prvin hrvatske malomeščanske opozicije, ki se je izgubljala v velikih frazah, a malo uresničila; tu se Derenčin kot eden prvih izobražencev poteguje za to, da v skupščino pride čimveč kmetov in da oni vplivajo na državno politiko. Jasno je, da je treba razumeti pomembnost teh komedij v okviru zelo ostrega opazanja dogodkov in v satiričnem odnosu do političnih napak, ne pa tudi v umetniškem oblikovanju problemov političnega, družbenega in kulturnega življenja.

Tako ostane od dramskih prizadevanj v obravnavanem obdobju kvalitetnih le nekaj del, ki se morejo še danes pojaviti na odru, a tudi te tri komedije: Nemčičev »Kvas bez kruha«, »Ljubica« A. Šenoe in Tomičev »Novi red« so le deloma uspele. Vendar jim danes posvečajo premalo pažnje; medtem ko je ugodno odjeknila oživitev starih hrvatskih dram, kažejo te tri pozabljene komedije premajhno razgledanost gledaliških uprav in režiserjev.

Moderna hrvatska drama se začne pravzaprav šele z dramatikom velikega formata Ivom Vojnovićem, ki se je uveljavil v dramatici proti koncu 19. stoletja s komedijo »Psyhe«. V nji je bilo takoj čutiti novega človeka, ki dobro pozna evropsko dramo in njeno tehniko ter ima gledališko rutino, čeprav mu prva komedija umetniško še ni uspela.

V zvezi s prvimi dramskimi deli je prav, da se spomnimo, kako je Vojnović kazal posebno ljubezen do svojega rojstnega mesta Dubrovnika in do svoje matere in da je bil pripovednik realist, zakaj ti elementi so bili — seveda ob zelo izrazitem talentu — velikega pomena za njegovo dramatiko, ki je precej obsežna in po kvaliteti različna. Vojnović je ne le epski in lirski pesnik Dubrovnika, temveč zlasti dramatik teh »hrvatskih Aten«. Njegova najboljša dela so zvezana s snovjo, vzeto iz okolja, ki ga je do dna poznal. Največ življenjskega duha je gotovo v »Ekvinociju« (1895), »Dubrovački trilogiji« (1902) in deloma v »Maškeratah iz potkuplja«; kadar je skušal pisati drame z izrazito zunanji efekti, na primer »Gospoda sa suncokretom« (1912), simbolični »Imperatrix«, ali se prilagoditi posameznim političnim tendencam (»Smrt majke Jugovića«, »Lazarevo vaskrsenje«), mu je umetniška moč odpovedala; v njih je preveč patetičen in retoričen. Pri tem naj takoj omenim, da je v zadnjem deceniju življenja napisal duhovito dramo »Prolog nenapisane drame«, deloma pod vplivom Pirandella in v tehniki, ki dematerializira oder, na katerem se vrstijo dogodki, o katerih človek prvi trenutek ne ve, ali so resnični ali sanjski, in nastopata dve osebi istega pesnika kot izraz dualističnega duševnega boja pri ustvarjanju. Tudi na to dramo moram opozoriti.

Vendar si je Vojnović pridobil lep sloves s svojimi dubrovniškimi dramami. V »Ekvinociju« z velikim ustvarjalnim elanom podaja male

ljudi, njihove bolečine in nesreče — to je začel že v povestih in tako je ohranil snovno kontinuiteto — po drugi strani pa ima kot Flaubertov učenec in realista posebej razvit smisel za ekonomično izoblikovanje posameznih oseb in ozračja, ki se v njem vse dogaja. Znal je ustvariti močna nasprotja med značaji in njim nasprotnimi težnjami, pri čemer je pokazal posebno simpatijo za male ljudi, reveže, ki jih »dubrovniški« Amerikanec Niko Marinović vlači v ameriške rudnike, kjer jih čaka še kakih deset, petnajst let življenja, potem pa grob. Pri tem je Vojnović še ostreje napel dramski voz, ker je Niko oče nezakonskemu sinu Ivanu, ki ga je imel z Jelo, za ženo pa hoče imeti Anico, hčer svojega vrstnika kapitana Frana, ki jo ljubi Ivo. Mati Jele mu v skrbi za srečo svojega nesrečnega sina, ki ga hoče Niko uničiti, skuša omogočiti odhod z Anico v Ameriko, ko pa hoče Niko to preprečiti, se žrtvuje za sina in v afektu ubije Nika. Vojnović je ob zelo uspelih tipih, ob spretnem razvoju dejanja in stopnjevanja dramatičnosti v močno očrtani celotni atmosferi tu pa tam nekoliko patetičen, pri čemer notranje dogajanje rad dekorira in poudarja s paralelnim delovanjem naravnih pojavov (Ekvinocij — vihar na morju).

Iste vrline, a tudi posamezne slabosti, je Vojnović pokazal v »Dubrovački trilogiji«, s katero je podal tri slike iz dubrovniške družbe, in sicer prvo iz leta 1806, ko so v Dubrovnik vkorakali Napoleonovi vojaki in je kmalu po tistem prenehala dubrovniška republika; dalje sliko obubožanega dubrovniškega plemstva okrog leta 1830 in sliko njegovih ostankov okrog leta 1900, ko je to delo pisal. Vojnović je zlasti znal postaviti za podlago drame zelo ostru nasprotja. Prvi del »Allons enfants« obravnava prihod Francozov v mesto in obrambo neodvisnosti, za kar se zavzemajo Orsat in njegovi somišljeniki, medtem ko so Dživini in knezovi simpatizerji mnenja, da se ne morejo ustavljati Napoleonovi vojski, vendar upajo, da bodo Francozi ostali mirni. V »Sutonu« je prikazano ljubezensko slovo ob kontrastu med ponosno revščino plemstva in spretnostjo ambicioznih meščanov, ki lezejo na čedalje višje pozicije. V tretjem delu, »Na taraci«, je degeneracija preostalega plemstva v nasprotju z novim življenjem še vidnejša.

Vojnović je s svojo nagnjenostjo k epiki ustvaril ponekod zelo živo zunanjo in notranjo dramsko atmosfero, pri čemer je orisal profile posameznih predstavnikov plemičev in ljudstva v režijskih opombah, da jih je potem kot dramatik lahko popeljal skozi dialoge in poliloge v dramatično stopnjevano napetost; tako ima pri njem vsaka beseda, vsak stavek v povezavi z dejanjem še večjo moč in vsak kontrast povzroči še močnejše presenečenje. Pri tem je včasih čutili elegične simpatije za plemstvo, ki postopoma v več etapah propada, vendar je kritika to idejno komponento mogoče preveč poudarjala. Vojnovićeva literarna poštenost se kaže še posebej v tem, da je s simpatijo podal tudi zastopnike ljudstva, Kristino, Vuka, kapitana Luja in trgovca Vasa, in jih prikazal kot močne, življenjsko spretno in zunanje lepe, za kontrast pa negativno orisal posamezne plemiče, govoreč o njih, da so prijeni, in kako jih večkrat kot senilne in življenjsko propadajoče. V resnici je znal ustvariti dejansko podobo zgodovinskega trenutka, ko so posamezniki v skladu s svojo družbeno pripadnostjo vsak po svoje reagirali. Elegično simpatijo

za »gospare«, ki nekateri umirajo v ponosni lepoti, zasenčuje avtorjevo priznanje, da stopajo na pozicije plemstva sposobnejše družbene sile.

V raznih situacijah je znal Vojnović doseči izredne umetniške efekte, na primer slovo Pavle in Luja, prikazano v naravnih kontrastih, ali slovo plemiča Lukše in Vuka, včasih pa je zašel v patos, ki je s teatarskega vidika sicer učinkovit, vendar škoduje prepričljivosti posameznih oseb.

Vrline Vojnovićevega ustvarjanja so veliko večje od slabosti. Zato velja za enega najboljših hrvatskih in jugoslovanskih dramatikov.

Med njim in nastopom še večjega dramatika Krleža se je razvrstilo nekaj dramatikov, ki so v marsičem pripomogli k nadaljnjemu razvoju hrvatske dramske ustvarjalnosti. Od niza njihovih poskusov bo ostala marsikatera trajnejša vrednota. Eden od njih je Josip Kosor z močno kontrastnimi tipi v simbolistični drami »Požar strasti« (1912) in v drugih slabših dramah, od katerih so se nekatere uveljavile na več evropskih odrih. Dalje je Srdan Tucić z naturalističnim »Trulim domom« in realističnim »Povratkom«. Potem Milan Ogrizović z »Vučino«, »Prokletstvom« in dokaj uspelo dramatizacijo narodne pesmi »Hasanaginica« (1909). Med njimi je tudi Milan Begović, eden najboljših poznavalcev gledališča, dramske tehnike in odrskih efektov, ki je sam priznal, da piše za publiko, pri čemer je mislil na tedanjo meščansko publiko; tako je bil njegov talent ravno zaradi tega deloma žrtev okusa tedanje publike in iskanja zunanjih efektov. Po zunanje dekorativni »Gospođi Walewski« in dobri realistični drami »Stana Biučića« (1909) je v dramah med obema vojnama po navadi iskal posebnih tematskih zanimivosti in novosti na podlagi psihoanalize (»Božji čovjek«, 1924; »Pustolov pred vratima«, 1926). Pretkal jih je z osebno senzualno noto in teatrsko zelo spretno uravnal »po najnovejši modi«, tako da je bil z uspehom igran na mnogih svetovnih odrih. V nihanju med umetnostjo in teatraliko je ohranila trajnejšo vrednost še psihološka drama o ljubosumnosti »Bez trećega« (1934), v kateri ves večer nastopata samo dva igralca; drama obdrži gledalca v napetosti do zadnjega trenutka.

Begović je zlasti glede dramske tehnike pokazal veliko znanja, izkušnosti in spretnosti, tako da je tudi v tem njegov prispevek hrvatski dramski ustvarjalnosti precejšnjega pomena.

Ob pesmih, novelah, romanih, esejih in polemikah je Miroslava Krleža zlasti dramatika povzdignila med najboljšje jugoslovanske pisatelje nasploh. Človeka, ki je v posameznih situacijah zelo ostro in dinamično nastopil (beg iz Avstro-Ogrske v Srbijo za časa balkanske vojne, protest zoper Kvaternika, protest v gledališču zoper Petrovićeve lascivnosti), bi Ermatinger gotovo uvrstil med dramatične temperamente, vendar hkrati s tem Krleža sam priznava, da včasih doživlja depresije, ki jih nekako najrajši podaja v liriki. Njegov vsestranski talent je dal sicer zrelih sadov na raznih literarnih področjih, vendar je največjega pomena njegov vzpon v dramski ustvarjalnosti, ki je drugim hrvatskim pisateljem zadajala največ težav. Če bi si zastavili vprašanje, kdo je najboljši sodobni jugoslovanski pisatelj, bi se ravno iz tega razloga verjetno odločili za Krležo. Imamo namreč lepo število dobrih epikov, imamo nadarjene lirike, a tako malo je dobrih dramatikov!

Krleža se je posebej zanimal za dramatiko že v šolskih klopeh. Hotel je pisati drame in se je učil tehnike pri starejših hrvatskih dramatikih Demetru, Bogoviću, Markoviću, vendar je kmalu spoznal, da se od njih ne more ničesar naučiti. Posegel je po tujih zgledih, Wildu, Wedekindu, Ibsenu, Strindbergu, in rahle njihove vplive je čutili v dramskem ciklusu pod naslovom »Legende«; tu je še opazen idejni vpliv Kranjčevića, ravno tako v »Maskerati« (1914), kjer obračunava z religijo, ali v »Cristovalu Colonu« in v »Michelangelu Buonarottiju«, kjer je v dramski obliki in z novimi motivi prikazana tragika genija, vizionarnega ustvarjalca, kakor jo je Kranjčević lirično zajel v močni pesmi »Mojsije«. Krleža je v dramah »Kraljevo« in »Adam i Eva« še dalje podajal življenje za prve svetovne vojne z vsemi anarhističnimi tendencami, ki jih je to življenje prinašalo. Pri tem je dostikrat uporabljal simboliko in dematerializiral odrsko dogajanje, vendar tako, da je bilo na dnu simbolike in groteske čutili življenjsko problematiko in vso gnilobo in razrvanost življenja. V teh dramah — pa tudi v »Hrvatski rapsodiji« — je marsikak stilni element soroden ekspresionizmu, a ti so v nadaljnjem razvoju čedalje bolj izginjali. Malo močnejše simbolistične vplive je čutili samo še v »Golgoti« (1922), v kateri je prikazan boj delavskega razreda in meščanstva v nekem primorskem kraju. To dramo je videl tudi Stanislavski in povedal o nji nekaj laskavih stavkov.

Vojni dogodki s strašnim deformiranjem človeške duše so dobili v Krležu močnega epika z zelo tankočutnim smislom za izbiranje podrobnosti. V zbirki »Hrvatski bog Mars« je izdal vrsto močnih realističnih novel, a tudi v dramskem ustvarjanju je bilo čutili čedalje bolj težnjo, da bi po simbolističnih in sem ter tja anarhističnih prijemih podal z realističnimi osenčitvami usodo človeškega dostojanstva v vojnem klanju. Njegova »Galicija«, pozneje poglabljena v dramo »U logoru«, in drama »Vučjak«, kjer obliči v malomeščanskem blatu mladi intelektualec Horvat, že močnejše razodevata avtorjeve realistične poteze. Protest zoper vojne strahote in izprijenost človeške duše je v teh dramah prikazan v dejanju, ki prinaša s seboj premišljeno izbrane dialoge glavnih junakov, zlasti Horvata in Gregorja med pozitivnimi osebami, po drugi strani pa Walterja in vrste avstro-ogrskega oficirjev in njihovih ljubic, ki se noro zabavajo v neposredni bližini človeške klavnice. Krleža je sijajno podal to atmosfero s tem, da jo je zaključil s spoprijemom, v katerem dobi nehumanost smrtni sunek, in s poanto, ki prinaša optimizem, čeprav ta ni jasno izražen. In ravno zato, ker so protesti zoper vojno v svetovni literaturi po navadi v prozi, zasluži to Krležovo delo z vojnimi motivi v dramski obliki pažnjo. Šele po drugi svetovni vojni so drame I. Shawa in nekaterih drugih avtorjev prikazale vojne strahote v dramski tehniki.

Krležev razvoj v popolni realizem psihološke drame, kakršen je v ciklu »Glembajevi«, je nastal po postopnem zorenju, ki nam ga je pisatelj sam razložil v obračunu s svojo prejšnjo dramsko ustvarjalnostjo:

»Vse moje drame iz tistega časa, ti simbolični danse macabri, nešteti umori, samomori, prikazni, ves vrvež rajnih, mrličev, pocestnic, gorečih angelov in bogov, stikanje po grobovih, oživljanje podzemlja, vse tiste umikajoče se vojske, vsa kri in požari, plat zvona in požiganja in blaznost

obsedenih hajk, vse to je bilo iskanje tako imenovanega dramskega dejanja v popolnoma napačni smeri: v kvantitativni (Golgota, Adam i Eva, Kraljevo). Dramsko dogajanje na odru ni kvantitativno. Napetost posameznega prizora ni odvisna od zunanje dinamike dogodkov, temveč narobe: moč dramskega dogajanja je ibsenovsko konkretna, kvalitativna, sestojeca iz psihološke objektivizacije posameznih subjektov, ki na odru doživljajo sebe in svojo usodo. Ne more torej biti dobre drame brez notranjega psihološkega volumena, nekakšnega glasbila, in dobrega igralca, nekakšnega godbenika, ki na to glasbilo dobro igra. Ko sem tako iz lastne izkušnje začutil vso zunanjo in nepotrebno navlako zunanje dekorativne, torej kvantitetne plati sodobne dramske ustvarjalnosti, sem se odločil pisati dialoge po zgledu nordijske šole devetdesetih let z namenom, da bom notranji razpon psihološke napetosti razvil do čim močnejših spoprijemov, te pa čim bliže primaknil odsevu naše stvarnosti.«

Ko se je zavedel svojega enostranskega ustvarjanja v preteklosti in začutil potrebo po kvalitetnejših delih v prihodnosti, ga je to pripeljalo do največjih realizacij, do »Gospode Glembajevih« (1928), »U agoniji« (1928) in »Lede« (1932). Snov je vzel iz zagrebške družbe pred prvo svetovno vojno in po nji. V nji pa je še posebej ostro meril na plast zagrebških patricijev, ki so zavzemali vse mogoče funkcije na gospodarskem področju, ko so bili razni, birokrati ali cesarsko-kraljevi oficirji; ti so že pred prvo vojno čutili gospodarske pretrese, po vojni pa so bili vrženi s svojih položajev in so se potikali skozi življenje kakor izgubljeni. Krleža je to plast družbe z njenim egoizmom, nemoralo, teptanjem humanosti in z zunanjim bliščem brezmejno sovražil in ravno zato dosegel tako močno notranjo dinamiko, kakor sicer še ni uspela hrvatskim pisateljem. Ustvaril je enega od svojih najboljših in najzanimivejših dramskih tipov, Leona, ki čuti sam v sebi »glembajevsko kri« — kar je treba razumeti kot posebno družbeno psihologijo, ne pa biološko — a se tudi bori z glembajevščino v sebi, jo z ostrim cinizmom analizira, zadeva in končno v dramsko izredno napetih situacijah uniči nje glavna predstavnika, Glembaja in baronico Glembaj-Kastelli. A da je mogel doseči tako silno napeta nasprotja, je zasluga globoke psihološke obdelave posameznih oseb, ki ravno zaradi nasprotnosti svojih interesov ustvarjajo čedalje močnejše konflikte med seboj, še več, se med seboj obtožujejo in slačijo do golih črnih duš. V drugi drami glembajevskega cikla, »U agoniji«, je Krleža podal lik Laure, žene pijanega barona Lenbacha, kako si prizadeva, da bi se vzdignila iz glembajevskega gnitja z lastnim delom kot lastnica salona, njen duševni dvig pa bi bil moral podpreti doktor Križovec. A ta se ravno v času, ko se Lenbach ubije, začne reševati svojih notranjih dolžnosti nasproti Lauri in s tem povzroči še drugo smrt. Tudi v tej drami je Krleža v vse dogajanje uvedel samo nekaj oseb, vendar jih je psihološko globoko orisal, tako da se iz njihovih usod dejanje razvija in spontano razrešuje. Smisel za niansiranje, za večanje napetosti, a vse v realističnem obsegu, kjer živijo osebe iz svojih premis — brez zunanjih efektov kakor ponekod pri Vojnoviću in Kosoru — vse to je izredna vrlina dramatike Miroslava Krleže, ki bi bila dobila tudi večje mednarodno priznanje, ko bi bil avtor član večjega naroda. Pri

tem nič ne de, da je bila podobna tematika po svoje obdelana že pri Balzacu, Galsworthyju ali Thomasu Mannu, zakaj spet moramo poudariti, da je Krleža tematiko propadanja patricijev zgostil v dramsko obliko, ki je zahtevnejša od epske. Bistveno je, da je znal Krleža problematiko hrvatske družbe izredno kvalitetno umetniško izraziti, kar moremo občutiti tudi pri »Ledi«, ki razkriva intimnosti prostitucije iste družbene plasti in nemoralo, rafinirano skrito za fasado poštenosti.

S takimi kvalitetami je postal Krleža najboljši jugoslovanski dramatik, kar mu je priznal tudi Ilja Erenburg v svojih zapiskih o Jugoslaviji. Kot tako izrazita osebnost je imel seveda posnemovalce. Po pravici je Matković poudaril, da je pod literarnim vplivom drame »U agoniji« Begovićeve drama »Bez trećega«, da je pod vplivom Krleževe dramaturgije Miroslav Feldman po mnogih eksperimentih napisal svojo najboljšo pacifistično dramo »U pozadini«, Božena Begović »Između jučer i sutra«, Ranko Marinković »Albatros«. Na splošno se vsak dramski začetnik in samorasel talent nenavadno težko izogne, če ničemur drugemu, vsaj Krleževi dramski frazeologiji. Tudi v najnovejših dramah M. Matkovića in J. Horvata je čutiti Krležev vpliv.

Med vidnejšimi dramatikami po prvi svetovni vojni moremo reči o Josipu Kulundžiću, da je šel svojo pot; bil je najizrazitejši dramatik in teoretik ekspresionizma in pirandellovskih motivov v hrvatski književnosti (Ponoć, Škorpion; Gabrijelovo lice, Misteriozni Kamić).

Po letu 1945 so dramo čakale nove naloge. Pravilno je doumela, da mora najprej podati posamezne najvažnejše dogodke in osebe iz bojev naših narodov za svobodo ali obračunati s konservativnimi ostanki preteklosti, seveda v umetniških transformacijah. Drame Marijana Matkovića, Mirka Božića, Ranka Marinkovića, Jože Horvata, Draga Gervaisa, Dušana Roksandića, Pere Budaka kažejo, po krajšem obdobju šablonizacij, posamezna prizadevanja, da bi za tematiko NOB ali za prejšnje motive našli adekvatno dramsko formo, ki bi ustrezala zahtevam sodobnosti. Dramatiki skušajo ugotoviti tančine in izniansiranost svetovne dramatike, čutiti pa je tudi vpliv Krleža. Opremljeni z izkušnjami kvalitetne dramatike iz svetovne in domače književnosti skušajo snovi iz naše stvarnosti ali najbližje preteklosti dati poseben izraz naših socialističnih prizadevanj, napreden po idejnih tendencah, hkrati pa plastičen po psihološki izniansiranosti oseb in dogodkov, ki jih vodi dinamično usmerjeno dejanje.

Retrospektivni pogled v novejšo hrvatsko dramo kaže, da so bili njeni ustvarjalni uspehi v 19. stoletju zares majhni. Vendar je modernejša drama opustila diletantizem in sama iskala novih ustvarjalnih poti vštric s preostalo Evropo ali pa le z majhno zamudo. Ni dala veliko kvalitetnih dramatikov, a je rodila dva močna avtorja evropskega formata in več dobrih, ki so se ob svojem času že znali prebiti na razne svetovne odre. Ti uspehi zadnjih desetletij po dramski sterilnosti 19. stoletja budijo upanje, da se bodo spet ob nekaterih srednje močnih sodobnih avtorjih razvili dramatikami svetovne kvalitete, ki jih naš čas že težko pričakuje. Marinkovićeve »Glorija« je pomemben korak na tej poti.