Matoš i Rorauer, drame razlika

Branković, Jelena

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:148437

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij Hrvatski jezik i književnost

Jelena Branković

Matoš i Rorauer, drame razlika

Završni rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2015.

0. Sadržaj:

1. Uvod 4
2. Riječ-dvije o Matošu 5
3. *Malo pa ništa* 6
4. O zaboravljenom Juliju Roraueru 7
5. Rorauerova *Sirena* 8
6. Pojam motivacija 9
   6.1. Motivacije u *Malo pa ništa* 9
   6.2. Motivacije u *Sireni* 12
7. Zaključak 17
8. Literatura 18
9. Životopis 20

0.1. Sažetak i ključne riječi

Cilj ovoga rada je prikazati dramski tekst *Malo pa ništa* Antuna Gustava Matoša koji je ostao u sjeni njegova književnoga opusa i upoznati zaboravljenoga dramatičara Julija Rorauera, koji je iza sebe ostavio nevelik dramski opus, na primjeru njegova dramskoga teksta *Sirena.* Na temelju motivacija povući će se paralela između tih dvaju dramskih tekstova koji su nastali u razmaku od šesnaest godina, onda kada je realizam već dezintegrirao i kada je moderna bila u svojoj punoj snazi.

Ključne riječi: *motivacija, drama, Matoš, Rorauer*

1. Uvod

Malo je poznato da je Antun Gustav Matoš, živeći od pera, svoj književni opus obogatio stvarajući i u dramskome prostoru. Napisao je dramski tekst *Malo pa ništa* očekujući njegovu scensku izvedbu, ali kazališna institucija nije mu to omogućila za njegova života, nego tek pedeset šest godina poslije zahvaljujući našemu redatelju Georgiju Paru koji je smatrao da je ona aktualna i za tadašnje vrijeme. Više sreće, u namjeri da njegov dramski tekst bude izveden na kazališnim daskama, imao je Julije Rorauer, gotovo i nepoznata ličnost hrvatske dramske književnosti, sa svojom *Sirenom* koja je izvedena ubrzo nakon svoga nastanka. Obojicu nisu poštedjele kritičarske ocjene. Matošev kazališni komad ocijenjen je loše, a Roraueru su zamjerali neoriginalnost i pretjerane dodire s francuskom dramom toga vremena. Motivacijske komponente obaju dramskih tekstova pokazuju njihovu aktualnost iako su ostali u dalekim tragovima prošlosti.

2. Riječ-dvije o Matošu

O Antunu Gustavu Matošu, najvažnijoj ličnosti hrvatske moderne, teško je zapravo reći samo riječ-dvije, a još teže upustiti se u opširniji prikaz jer je nepregledno sve ono što je o njemu napisano. Literatura se poprilično namnožila, a maha je osobito uzela prošle godine kada se obilježavala stota obljetnica njegove (be)smrti. Dubravko je Jelčić do 2009. godine zabilježio čak 1600 bibliografskih jedinica o Matošu[1]. Najrelevantnije podatke trebalo bi pak potražiti u našim povijestima književnosti. Povijesti hrvatske književnosti o Matošu govore, ne uzimajući u obzir temeljne podatke svima nam već poznate, izrazito poetično. Slobodan Prosperov Novak nazvat će ga *jednim od najvećih umjetnika riječi* (2003: 275), Dubravko Jelčić *amblematičnim piscem moderne* koji je svojom smrću *ostavio prazninu koju u tom trenutku nitko nije mogao popuniti* (2004: 341), a Miroslav će Šicel priču zaokružiti riječima: *U početku i na kraju bijaše Matoš: njime je moderna započela, njime i završila* (2005: 195). Matoševa osebujnost očitovala se u njegovu pjesničkom, pripovjedačkom, putopisnom, feljtonističkom, esejističkom i kritičarskom stvaralaštvu, a malo je poznato da se okušao i u pisanju dramskih, odnosno scenskih tekstova. Prije nego se tome njegovu nepoznatom djelovanju posveti veća pozornost, nakratko valja istaknuti ono što je Matoš smatrao književnošću i književnicima. Vrijeme u kojemu je stvarao smatrao je *najliterarnijim*, odnosno *odviše literarnim*. Kritizirao je nedostatak originalnosti u književnosti. Književnost je percipirao kao umjetnost i književno djelo kao umjetninu pa je u vezi s tim zaključio da ono mora biti *lijepo*. Književnika je definirao kao onoga koji *sebe ostavlja u svom djelu*, onoga *koji mora biti čovjek, čovjek razvijenog osjećaja, inteligencije i ukusa,* onoga koji je *stil* (Šicel, 1972: 187-194). Kritizirao je sve ono što mu je došlo pod ruku, a odstupalo je od njegovih poetičkih načela. No, ni njemu nisu ostali dužni kada je njegov dramski tekst *Malo pa ništa* zatražio svoje mjesto na kazališnim daskama.

[1] Dubravko Jelčić, *Literatura o Antunu Gustavu Matošu: (1896 –2009)* (Zagreb: Školska knjiga, 2011.), 506 str.

3. *Malo pa ništa*

Matošev dramski tekst *Malo pa ništa* gotovo da i ne poznaju čak ni povijesti hrvatske književnosti. Zapravo, Šicelova povijest spominje je usputno, točnije *više imena radi* (2005: 235), a Prosperov Novak spomenut će je također usputno kao *nedorađenu dramu* (2003: 277). Baveći se hrvatskom dramom 20. stoljeća, Boris Senker ne uvodi natuknicu o *Malo pa ništa*. Matoša spominje samo kao autora prologa drame *Prokletstvo* Milana Ogrizovića i Andrije Milčinovića (1989: 101). Dragutin Tadijanović, uređujući drugi svezak Matoševih *Sabranih djela* pod naslovom *Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi* donosi priloge o toj drami, neke čak sasvim nepoznate kao što pismo kazališnom intendantu Vladimiru Treščecu Borothi koji je zatražio od Matoša da napiše dramski tekst (1973: 322). Naime, riječ je o dramskome tekstu koji je Matoš napisao 1912. godine i koji je objavljen u *Savremeniku* 1923. godine pod naslovom *MALO PA NIŠTA, Tragedija u tri čina sa prologom* uz popratni Matošev crtež (Matoš, 1973: 320). Objava je popraćena kritikama Milana Ogrizovića, Branimira Livadića i Julija Benešića. Ogrizovićevo recenzijsko pero predstavilo je *Malo pa ništa* kao neuspjelu *dvoglavu komediju koja je polusatira i polulakrdija* koja bi se trebala dotjerati da bi uopće mogla doći na kazališne daske (Matoš, 1973: 323). Livadićeva kritika bila je još oštrija. Odredio ju je kao *priposlanu komediju* kojom se može baviti *jedino patološki* (Matoš, 1973: 324). Treščec Broch složio se s mišljenjem obojice i unatoč preradbi, Matoš je dobio odbijenicu pa je zatim svoj dramski tekst dao na pregled Juliju Benešiću (Matoš, 1973: 325-326). Benešić je svoje mišljenje sažeo u rečenici: *Molim Vas, zaboravite da ste napisali ovu dramu Malo pa ništa!* Nakon toga uslijedilo je Matoševo priznanje da taj dramski tekst nije napisao isključivo jer je imao umjetnički cilj, nego zato da mu omogući i neka materijalna sredstva (1973: 327). Tada se i ponadao da će se *Malo pa ništa* kad-tad izvesti na sceni. Želja mu je ispunjena 11. studenoga 1970. godine pod redateljskom palicom Georgija Para u kazalištu *Komedija* (Matoš, 1973: 329). Vrativši se na recenzentske podatke, valja usmjeriti pozornost na vrsno određenje toga dramskog teksta. Kao što je već navedeno, svakako su je određivali Ogrizović, Livadić i Benešić, a sam je Matoš svoj dramski tekst *Malo pa ništa* u crtežu i podnaslovno nazvao *Tragedijom u tri čina, sa prologom!!!* To određenje narušava ulazak u dramski tekst jer već sam *prologos* sadrži komične crte, a komično i prevladava u cijelom dramskom tekstu. Možda bi *Malo pa ništa* bilo dobro odrediti kao *pièce bien faite,* komediju koja ima namjeru zabaviti i kojoj nije namjera mijenjati i popravljati svijet (Batušić-

-Švacov, 2000: 468). Podrobnije odlike Matoševe komedije očitovat će se u analizi samoga dramskog teksta koji će uslijediti nakon prikaza dramatičara Julija Rorauera čije su dramske pretenzije bile nešto drukčije od Matoševih.

4. O zaboravljenom Juliju Roraueru

Da je dramatičar Julije Rorauer zaboravljen, posvjedočio je još 1910. godine Matoš napisavši tekst *Pred kazališnom sezonom* (Fabrio, 1979: 287). *Zaboravili* su ga i Slobodan Prosperov Novak i Ivo Frangeš, a u vezi s tim, zanimljivo je kako ga je Miroslav Šicel u svojoj povijesti naše književnosti nazvao *središnjom dramskom ličnošću* posljednjih desetljeća 19. stoljeća (2004: 92). Dubravko Jelčić također je posvetio pozornost Roraueru kao, uz Marijana Derenčina, *najplodnijem dramskom piscu osamdesetih i devedesetih godina* koji nije stvorio ono što je *dokazanom dramatičarskom vještinom* mogao (2004: 257). Teatrolog Nikola Batušić, izuzetnim poznavanjem dramskog stvaralaštva 19. stoljeća, stvarajući *hrestomatijski zbornik Hrvatska drama 19. Stoljeća*, nije zaobišao Julija Rorauera. Naznačio je kako je njegova uloga, odnosno njegova dramska tekstura utjecala na dramski zamah hrvatske moderne (1986: 508) i u vezi s tim, Fabrio tvrdi da nema zaprjeke ne nazvati Rorauera *prvim modernizatorom hrvatskog dramskog kazališta* (1979: 327). Smatra se kako ga je njegova glumačka aktivnost potaknula na stvaranje dramskih tekstova (Fabrio, 1979: 290). Svoj dramski opus stvorio je u razdoblju od 1883. do 1896. godine. Riječ je o dramama *Maja* (1883.), *Jegjupčanin* (1883.), *Olynta* (1884.), *Naši ljudi* (1889.) i *Sirena* (1896.). Nedjeljko Fabrio priredio je 2010. godine *Naše ljude* i *Sirenu* za tisak u *Stoljećima hrvatske književnosti.* Osnovna značajka rorauerovske dramske matrice realizam je s prvim izraženijim naglascima naturalizma (Batušić, 1986: 507). Kritika koja se bavila Rorauerovim dramama dokazala je kako njegova dramska ostvarenja imaju jaka dramska uporišta u tadašnjoj francuskoj dramatici, a to nije mogao opovrgnuti ni, prema Batušićevim riječima, Rorauerov *najgorljiviji odvjetnik,* Nedjeljko Fabrio (1986: 507). Ovisnost o francuskim dramama isticali su Janko Ibler, Stjepan Miletić i Josip Pasarić (Batušić, 1986: 507). Pasarić, koji se snažno protivio naturalizmu i zalagao za tzv. zdravi

realizam, najviše je kritika uputio upravo Roraueru (Batušić, 1971: 69). Ukratko, Rorauer je pisao *salonske konverzacijske drame* (Fabrio, 2010: 325), a upravo će jedna od njih, *Sirena*, biti podvrgnuta interpretacijskoj analizi.

5. Rorauerova *Sirena*

Sirena je posljednja drama izašla iz Rorauerova pera. Wiodzimierz Kot, proučavajući razvoj hrvatske naturalističke drame, Rorauerove je drame označio kao slabe i plitke, izuzetno lošije od drama francuskih uzora (1980: 159). Sukladno tome, Fabrio o *Sireni* govori kao o uprizorenju *plitkog salonskog trača* (1979: 315), a i Šicel se također složio s mišljenjem obojice navodeći *Sirenu* kao *plitku dramu* koja se *pokazala kao dobar uvod u uspjelije dramaturške zahvate složenih muško--ženskih odnosa kod kasnijih naših dramskih autora* (2004: 94). Premda je dosljedno iz drame u dramu oblikovao, odnosno obnavljao karaktere – fatalne žene i muškarce kao žrtve, *Sirenu* smatraju njegovom najboljom dramom, dramom u kojoj je *zasluženo stekao glas samostalnoga dramatičara* (Batušić, 1986: 508). Sva kritičarska pera, nakon praizvedbe *Sirene* 28. siječnja 1896., isticala su izvrsnu dijalošku formu, posebice onu koja se odigrava u posljednjem činu (Batušić, 1986: 519--520). Potaknut dijalogom koji se odigrava u petom činu, Fabrio je postavio pitanje: *I nije li to Luigi Pirandello iz Henrika IV?* (2010: 324), a Batušić zaključio da je Rorauer sasvim nesvjesno postao pretečom talijanskog dramatičara (1986: 508). Imajući to na umu, valjalo bi postaviti pitanje: Zašto je Rorauer zaboravljen? Šutnja o Roraueru trajala je desetljećima, a onda se pojavio Miroslav Krleža 1948. godine s tekstom *O našem dramskom repertoaru.* Zanimalo ga je postoje li u Rorauerovoj dramatici *psihološki detalji koji bi kao ljudski dokumenti zavrijedili da se pojave na sceni* nadodajući kako bi to *trebalo ispitati* (Fabrio, 2010: 303). Potaknuti time, preko motivacija, istražit će se psihološka (ne)prisutnost i svi drugi detalji koji se naslanjaju na psihološke i to ne samo u Rorauerovoj *Sireni*, nego i u Matoševoj komediji *Malo pa ništa.*

6. Pojam motivacija

Pojam *motivacija* najčešće se upotrebljava u analizi književnih djela. U užem smislu, riječ je o načinu kojim se opravdava uvođenje pojedinih motiva i njihovo povezivanje u cjelinu, a u širem smislu, pojam se odnosi i na obrazloženje postupaka pojedinih likova i fabule u cjelini (Solar, 1986: 47-48). Različita književno-povijesna razdoblja i različite stilske formacije razvile su i različite motivacije koje variraju od pisca do pisca kao i od teksta do teksta (Flaker, 1964: 162). Postupci karaktera u realizmu motivirani su socijalno i psihološki s otvorenom mogućnošću samostalnog djelovanja, kretanja i odlučivanja (Flaker, 1964: 168). S obzirom na to da je Rorauer prvenstveno realistički dramatičar, u drami *Sirena* posezat će se upravo za tom vrstom motivacija, ali potražit će se i one fiziološko-biološke jer se često isticalo kako njegove drame imaju i naturalistička obilježja. Jedno od osnovnih načela realizma načelo je uvjerljivosti. Ako je ono narušeno, riječ je o nemotiviranosti u tekstu, a to nikako ne bi trebala biti odrednica književnih tekstova toga razdoblja. U moderni nije neuobičajeno da motivacije izostaju. Flaker izostanak motivacije određuje kao motivaciju slučajnošću (1964: 166). U moderni više ne dominira socijalna motivacija. Njoj postaje nadređena psihološka motivacija. Koliko se taj motivacijski okvir (ne) održava provjerit će se na primjeru Matoševe komedije *Malo pa ništa.*

6.1. Motivacije u *Malo pa ništa*

Pri ulasku u samu analizu dramskoga teksta treba imati u vidu da kazališni komad, u ovome slučaju *Malo pa ništa,* nije samo dramska struktura (nastala iz sukoba), nego i narativna struktura, odnosno priča (Miočinović, 1981: 209). Kako bi motivacijska interpretacija bila jasna, prvo okvirno treba odrediti sadržaj dramskoga teksta. Kada je Julije Benešić Matošu uputio svoje mišljenje o njegovoj drami, napisao je da taj njegov komad *nema sadržaja, uopće nikakvoga sadržaja koji bi se dao ispripovijedati kao kakav događaj, a svatko hoće da u drami čuje i vidi neki događaj, hoće radnju* (Matoš, 1973: 326). Dakle, odredio je tu dramu kao nemotivirani slijed događaja. Matoš je na

scenu odlučio staviti tadašnju malograđanštinu. Temeljni dijalozi odvijaju se između liječnika dr. Eugena Matizevića i njegova prijatelja Janka Sučića i između dr. Eugena Matizevića i Matilde pl. Lenković, njegove neprežaljene ljubavi. Svi ostali likovi marionete su kojima upravlja navedena trojka. Najbolje je krenuti od socijalne motivacije koja prevladava. Glavni pokretač zbivanja novac je za koji je Balzac dokazao da pokreće odnose među ljudima. U dijaloga koji se odvija između Matizevića i Sučića u prvome činu Matizević ističe svoje socijalno podrijetlo: *Ja, opančarski sin, danas sam nezavisan i imućan* (Matoš, 1973: 256). Iz te konverzacije proizlazi i njegovo stajalište o ženi, odnosno o braku. Ženu smatra *najskupljim luksusom*, a brak činom u koji se mogu upustiti samo imućni jer *brige i nevolje ubijaju s vremenom svaku ljubav* (Matoš, 1973: 257). Njegovu stajalištu suprotstavio se Sučić nazvavši ga *materijalističnim ljubavnikom*, a priča se zaokružuje Matildinim riječima: *I onda se lijepo bogate oženiste, napraviste novaca (...)* (Matoš, 1973: 257). No, motiv novca proteže se i dalje zahvaljujući pojavi grotesknoga lika, navodnog bogataša iz Amerike, Marija Stella pl. Bielodlachich-Fusinata. Uvođenje toga lika izrazito je utjecalo na sveukupnu komičnost. Njegova dramska uloga groteskna je jer se iz čina u čin, odnosno iz pojave u pojavu javlja kao konstanta, riječima: *Moram na kolodvor* (Matoš, 1973: 261). Naizgled pasivan, tobožnji Matildin zaručnik jer se držala Matizevićeva recepta za sreću (bogatstva), izigrao je i nju i Faniku Plehan, tobožnju Matizevićevu zaručnicu, tako što su mu obje *posudile* svoj novac. Socijalnu motivaciju ne pokreće samo novac. Naime, cijela je drama svojevrsna kritika društva. Kritizira se malograđanština i upravo bi se iz te tematske odrednice mogla povući paralela s podnaslovnom odrednicom *tragedija.* Eksplicitno se kritizira hrvatsko društvo u kojemu su *filistri* (ljudi ograničenih pogleda) *uredni, za današnji život sposobni ljudi*, a za takav narodni sustav okrivljuje se *hrvatski jal, štreberstvo itd.* (Matoš, 1973: 255). Lik Janka Sučića prikazan je kao slika takvoga društva, društva koje je zavijeno u oblomovštinu: *(...) ali dok je pravi Oblomov Oblomov nehotice, ja sam to hotimice. Ja nisam ništa jer kod nas se ne da postati nešto* (Matoš, 1973: 255). Još ponešto nade za uspjehom ima u liku dr. Eugena Matizevića. On društvo oko sebe pa samim time i Sučića želi angažirati pokretanjem *zdravoga pučkog lista* nasuprot listu *zagrebačkih špekulanata.* Sučić ne vjeruje u uspjeh, ali pristaje (Matoš, 1973: 256). Razvijanjem dramske radnje ispostavit će se da su ti listovi samo prenositelji kojekakvih malograđanskih tračeva, a ne listovi koji bi trebali osvijestiti društvo u njihovim političkim i kulturnim svjetonazorima. Pučki listovi (*Vidik, Domorodni list*) pridonijeli su razvijanju i razrješenju postupka *quid pro quo* koji se očitovao kroz neuhvatljivost priče o tome tko je kome zaručnik i tko koga voli (Matizević voli Matildu, a *zaručnica* mu je

Fanika; Matilda voli Matizevića, a *zaručnik* joj je Fusinato; Fanika voli Fusinata, a Sučić voli Faniku). Na kraju, kao što recepcijska svijest očekuje, ne oblikuje se *happy end* pa stoga ne bi bilo pogrešno *Malo pa ništa* nazvati ni tragikomedijom spojivši matoševsku žanrovsku oznaku sa žanrovskom oznakom koja se provlači kroz literaturu. Poznavajući poetiku moderne i općenito matoševski književni opus očekivalo se da će u prvi plan biti gurnuta psihološka motivacija, ali ispostavlja se da tomu nije tako. Sam je Matoš psihološku motivaciju odredio kao obilježje pripovjedačke proze, a ne drame: *Drama nikad ne može imati tako motiviran, izrađen psihološki dio kao roman. U dijaloškom obliku ne može se izraditi tako tačna analiza kao u nevezanom obliku pripovijetke, gdje autor može govoriti kada njegove osobe ćute* (Flaker, 1964: 151). I doista, u tome kratkom dramskom tekstu nije razvijena psihološka motivacija. Potencijalna psihološka motivacija mogla se eventualno razviti nešto dublje u Sučićevu analiziranju odnosa između Matizevića i Matilde i općenito analiziranju pojma *ljubav*. Sučić Matizeviću sugerira sljedeće: *(...) igrat ćete mladence jedno pred drugim, to će vas umoriti i ostaviti osjećaj neke međusobne napetosti, sitosti, prevarenosti. (...) Ona očekuje previše od tebe, a ti od nje. Bog, stvarajući ženu, bijaše najzagonetniji* (Matoš, 1973: 278). Kada Sučić analizira ljubav, uvodi fiziološko-biološke crte koje su apsolutni nedostatak dramskoga teksta pa ističe kako *analiza uništava ljubav, jer je ljubav nagon, a razum to nije, boreći se vječno i pobjeđujući uvijek taj živinski i božanski erotični instinkt* i pri tome se dotiče i poimanja modernoga čovjeka koji je *apsurd što živi samo za ljubav i što samo te ljubavi ne može ostvariti* jer *moderni život ženu svakim danom seksualno ojačava i oslobođava, a muškarca seksualno dnevice sve više oslabljuje, te moderni muškarac stoji pred modernom ženom kao nemoćnik (...)* (Matoš, 1973: 279). Dakle, prevladala je socijalna motivacija, a psihološka postoji samo u tragovima. Što se pak tiče nemotiviranosti ili *motivacije slučajnošću,* opet se valja vratiti Benešićevu mišljenju o *Malo pa ništa*. Benešić je istaknuo kako je Matošev komad nelogičan, tehnički i scenski nemoguć dodavši da likovi *nisu ljudi, niti konsekventno provedeni simboli i ideje neke,* nego da su to *gospoda A i B, koji govore ono što im se svidi i dotle dok se autor nije umorio pišući* (Matoš, 1973: 327). Već je spomenuto kako je Georgij Paro zapravo dokazao da je Matošev kazališni komad itekako scenski moguć, ali nije opovrgnuo nemotiviranost. U njegovoj režiji pojedine scene nisu motivacijski povezane, ali on ističe da se *na taj način aktivnost povezivanja pojedinih dijelova u cjelinu prepušta publici koja (...) postaje (...) montažer predstave* (Matoš, 1973: 328). To se, dakako, može prenijeti i na čitateljsku publiku. Moguće bi bilo izostaviti pojedine likove kao što su brojni *sveučilišni građani* (Zvonimir Vudrić, Kres Hudrić, Kupiša Budrić, Rak

Mudrić), *obljubljeni malograđani* (Gašpar Bapić, Melhior Pabić, Baltazar Vapić), njihove *opće obljubljene supruge* (Rozika Bapić, Plonika Pabić, Nančika Vapić), barunica Amalija pl. Humska rođ. Borovnjak i dr., a da dramska radnja funkcionira gotovo jednkao, no to onda ne bi bilo ono *Malo pa ništa*, ono što je zamislio Matoš kako bi prikazao to društvo u cjelini. U tome smislu, u svakome činu bilo bi moguće izostaviti i pojedine pojave koje su gotovo nevažne za dramsku radnju kao npr. prve dvije pojave u prvome činu zasnovane na dijalozima seljak-Lojzek i Lojzek-Durila--Matizević (Matoš, 1973: 253-254), ali (kod Matoša uvijek postoji to *ali*) i to sve *nepotrebno* ima jaku uporišnu točku. Matoš je u svojim kazališnim kritikama uvijek tvrdio da *samo onakvo kazalište ima smisla i prava na život koje je narodno*, ono koje se temelji na nacionalnome repertoaru i izgradnji, ono koje poštuje čistoću hrvatskoga književnog jezika na pozornici (Barac, 1938: 133), a upravo je kroz likove seljaka i malograđana njegovao kajkavski izraz.

6.2. Motivacije u *Sireni*

Iako je *Sirena* formalno nastala u razdoblju moderne (1896. godine), svojim značajkama pripada prethodnome razdoblju – realizmu. Kada se Rorauer pojavio sa *Sirenom*, Janko Ibler zatražio je od njega da *razkrsti sa Majama, Olintama, Sirenama, pa da počne orati rodjenu grudu* (Fabrio, 2010: 322), no Rorauer je tada posve raskrstio s dramskim stvaralaštvom. Do tada je ostao vjeran svom kazališnom kozmopolitizmu i *incidentnom tipu žena heroina* (Fabrio, 2010: 322). Batušić i Švacov uočili su snažan utjecaj francuskih dramatičara na dramu 19. stoljeća. Riječ je o drami koja se živo zanimala za socijalna pitanja i radikalizirala motive i oblike do konsekvencija naturalizma. Jedan od francuskih dramatičara koji je postavio temelje takvoj drami bio je i Emile Augier (Batušić-Švacov, 2000: 467), a upravo je njega kritika navodila kao inspirativni uzor Julija Rorauera (Batušić, 1986: 507). Socijalna motivacija prevladala je u *Malo pa ništa*. Još utjecajniji temelji socijalne motivacije javljaju se u Rorauerovoj *Sireni*. U *Sireni* također novac determinira odnose među likovima i to na dva načina – u domeni političkoga i u okviru potencijalnih ljubavnih odnosa. Dr. Prokopa Damina postavili su na čelo političke stranke samo zato što njegovo bogatstvo uvelike doprinosi njezinu opstanku. On je marioneta kojom upravljaju pripadnici te političke stranke, odnosno njezini pravi vođe, a to su odvjetnik Mile Malenić i novinar Blaž Pribinja. Oni su mu nametnuli brak kako bi

zapravo i mogao biti članom političke stranke. Dr. Prokop Damin pristao je na tu žrtvu i oženio Miru radi miraza, a ona je pristala jer su joj obećali *muža dična imena i ugledna položaja* (Rorauer, 2010: 417). Dakle, jednak motiv proteže se i u Matoša i u Rorauera – sklapanje braka iz koristi. Taj brak Mira smatra idealnim: *Mi smo, kako da se izrazim, vjenčani, a naš je brak… čast komu čast!... upravo idealan. Ta, Bože moj, vi radite, što je vas volja, a ja opet, što je mene* (Rorauer, 2010: 425). No, i dr. Damin Prokop želi sklopiti još jedan brak, brak između njegova štićenika Kolje Mladenova, slikara, i rođakinje Zore Milić, ali o tome nešto više u razmatranju ostalih motivacija. Toga mladog umjetnika pripadnici političke stranke također žele uvesti u svoje redove jer se on ističe svojim ugledom u društvu: *Taj čovjek stekao si je svojimi radnjami liepo ime, pa moramo ga sada k sebi privući* (Rorauer, 2010: 418), ali dr. Prokop Damin to ne dopušta svjestan kamo zapravo to vodi jer je Kolja Mladenov *gotov čovjek* kojega ne treba uplesti tamo gdje se *ne slavi ljude toliko prema njihovoj vrednosti, koliko prema stranačkoj vjeroizpoviesti* i gdje bi se on mogao *pomamiti za tom jeftinom slavom* (Rorauer, 2010: 420). Na niz tih socijalno motiviranih zbivanja sustavno su nadograđene naturalističke primjese, odnosno fiziološko-biološke motivacije. U *Sireni* su tako prevladali motivi preljuba, porijekla, ludila, samoubojstva i ubojstva. Mira je oblikovana kao žena zavodnica i kao žena preljubnica. Samo iz koristoljubljivosti Pribinja i Maletić uzdižu Miru govoreći joj da *ništa ne može da nakazi savršenu ljepotu*, a ona im odgovara da ne zna što bi bilo *da se savršena ta ljepota zaodjene u odrpane cunje, pa da, umjesto nuditi sjajem prosjači svakdanji kruh* nadodavši da su je oni podučili kolika je snaga njezin imetak (Rorauer, 2010: 420-421). Zavela je grofa Plaškoga ne smatrajući preljub grijehom, ali on se, unatoč svojim osjećajima, uspio držati svoje časti koja mu ne dopušta da bude *ljubavnik tuđe žene* (Rorauer, 2010: 422). Sva ponosna i hirovita, svjesna svoje ljepote, potaknuta spletkama Pribinje i Malenića koji su joj tvrdili da ne postoji žena koja bi uspjela pridobiti slikara Kolju Mladenova, odlučila je zavesti i njega. No, dr. Prokopu Daminu, njezinu suprugu, nikako nije odgovaralo da je Kolja Mladenov slika. On je dobro poznavao njezine namjere, a to mu nije odgovaralo i iz razloga jer je njemu namijenio svoju rođakinju Zoru: *Oteti tuđa muža pokadšto možda nije zločin. Nu poželiti muža, koji drugu ljubi, a ona mu ljubav uzvraća, raditi o tom, da se naruši harmonija dvijuh skladnih duša, to je bezboštvo, to je sakrilegij, pa biće, koje je u stanju to da uradi, to je biće bez značaja, bez vjere, bez časti i bez poštenja* (Rorauer, 2010: 427). Kolja Mladenov determiniran je svojim porijeklom koje ga je učinilo patnikom i ogorčenim čovjekom: *Otac čami mi u tamnici… u doživotnoj tamnici rad odurna zločina… a mati? Uzprkos svim mojim molbam potuca se svietom, da se hrani, oh… svojom*

sramotom! (Rorauer, 2010: 439). Ona je svojim manipulatorskim vještinama, iskoristivši njegovu slabost, uspjela i njega uvući u svoj preljubnički vrtlog. Svoju je prljavu igru započela s idejom izgleda svoga portreta: *Ima češka bajka, koja priča o nekoj liepoj vili… imena joj se sada ne sjećam… koja je privezana uz stablo morala pod kazan gledati kako vitez kojega ona ljubi od sveg srdca, grli i cjeliva drugu hladnu i mrku vilu* (Rorauer, 2010: 433). Na taj način potaknula je njegovu erotsku žudnju koja je kulminirala riječima koje mu je šapatom uputila: *Ja te, ljubim, sve, čim gorim, za tebe tek plamti! Poleti amo, srni u taj naručaj, gdje te čeka ljubavi raj i ljubavi blaženstvo!* (Rorauer, 2010: 444). Razapet između razuma i ljubavi, Kolja Mladenov ponudi Miri bijeg koji ona bez razmišljanja odbija: *Da ostavim svoj dom, to družtvo, svoj položaj, pa da se izvrgnem ruglu svieta!* (Rorauer, 2010: 457). Tada se u njemu rađa životinjski bijes – uzima bocu i govori da bi zaslužio *plaću neba i zemlje, da glavu takove zmije razmrskam na tisuću komada* (Rorauer, 2010: 458). Taj treći prizor u trećemu činu prekretnica je koja donosi kulminaciju naturalističke motivacije jer uslijedit će motivi ludila, samoubojstava i ubojstva. Dramatičnost raste kada Kolja, obuzet bijesom, odluči razotkriti Mirin portret pred svima: *Milostiva je gospođa poželila, da prizor, koji čas prije pred njom odigrah, ponovim pred vama, jer da će probuditi senzaciju. Uvjeravam vas da hoće, jer ako i jesam dobar slikar, još sam bolji glumac! (…) slikajuć ovu damu, strgne sa slike velo, istodobno bio i… njezin ljubavnik!* (Rorauer, 2010: 461-462). Svi, zgroženi, odlučuju se na radikalne poteze. Najneočekivaniji potez čini dr. Prokop Damin – glumi ludilo u koje nitko ne sumnja. Sada on, kojim su manipulirali, odlučuje biti manipulator. U međuvremenu, zasjenjena Zora, počini samoubojstvo jer *nevjera zaručnikova nagnala ju* (Rorauer, 2010: 477). Dr. Prokop Damin odluči svoje ludilo iskoristiti kao osvetnički adut: *Nu ti zaboravljaš, da sam za sve one vani lud!... pa ako luda ubije čovjeka, onda nema ni tamnice ni vješala… onda se tek sažalno slegne ramenima i rekne: Nesreća se zbila!... Razumiješ li sad moj sustav, zašto sam vani lud, a ovdje pametan?* (Rorauer, 2010: 484). Vrhunac naturalističke motivacije odvija se na samome kraju drame kada dr. Damin Prokop nekoliko puta zabode bodež u Mirino tijelo: *Brzo je išlo… Najprije zaškripila je pod nožem svila… onda došlo je nešto tvrdo… a onda išlo je u mekano… tako sssss!* (Rorauer, 2010: 488). Nedovoljno jak da nastavi živjeti sa spoznajom da je ubio Miru *popne se na balustradu balkona, pa se sruši u dubinu* (Rorauer, 2010: 489). U analizu te motivacije uplela se i psihološka, ona za koju je Miroslav Krleža 1948. godine tvrdio da bi ju bilo dobro ispitati u Rorauerovim motivima *koji bi kao ljudski dokumenti zavrijedili da se pojave na sceni* (Fabrio, 2010: 303). U prilog tome ide i Fabrijeva teza o današnjem razumijevanju i čitanju

Rorauerovih dramskih tekstova. Naime, Fabrio je zaključio kako se *rorauerovska matrica* manifestira u psihološkim trilerima čija je golema količina svakodnevno prisutna u recepcijskoj svijesti (Fabrio, 2010: 327). Živko Jeličić karakter smatra dometom drame jer *scena kao da ogoljuje karakter, omogućuje da se okom i uhom uhvati sav njegov mehanizam u funkciji, svi lomovi i prebačaji, svi stresovi i melankolije (…)* (1986: 123). Nadalje, on smatra da je u drami uvijek prisutno ono psihološko jer su svi dijaloški sukobi i slaganja proistekli iz psihe karaktera (Jeličić, 1986: 125). Rorauer je uspio i samim dramskim tekstom ispred recipijenta postaviti psihološke detalje koji su izrazito uvjerljivi. Ponajbolje mu je to pošlo za rukom pri oblikovanju Mire, dr. Prokopa Damina, Zore Milić i Kolje Mladenova. Mira je fokusni karakter – fatalna žena koja je uzrokovala propast onih koji su je okruživali (Prokopovu, Koljinu, Zorinu), a time i svoju propast. Naizgled je ona koju treba osuđivati, ali, štoviše, ona na neki način zaslužuje i čitateljsko sažaljenje: *Da, još ću ih imati, dok u roju tih hrđa i prilizavaca, što se oko mene pletu, ne nađem muža, koji će, zaokupiv moje srdce podjedno ga i upkoriti. Nemam li ja možda prava da takovu ljubav tražim?* (Rorauer, 2010: 442). Ona je, unatoč svim svojim manama, obična žena kojom vlada čežnja za pravom ljubavlju: *Pa muž, koji u meni nađe svoj raj i svoj pakao, koji rad mene zaboravi sviet i njegove presude… tomu ću se mužu svim žarom svojih grudi obaviti oko vrata, gušeć u svojim zagrljajima njegov plam, sva ću se sama u njemu razplinuti, da, svim ga svojim nazivljuć, do zadnjeg daha sva tek njegova da budem* (Rorauer, 2010: 442). Sva je kritika isticala posljednji čin kao najuspješniji rorauerovski domet. U njemu će se i Mira i Prokop očitovati kao žrtve promašenoga braka. On će ju okriviti za svoju propast jer je ona *od hira, sebičnosti i veselja s opačine zadrla u život dobra i čista bića* i *razorila mu sreću i slomila vjeru u ideale* (Rorauer, 2010: 484), a ona će se obraniti rekavši da je i drugdje bilo *takovih brakova, pa se s vremenom prometnuše u sretan zajednički život* (Rorauer, 2010: 486). Janko Ibler priznao je da je Mira *prikaza velike koncepcije, kakvih u originalnoj našoj drami vrlo malo imade* (Fabrio, 2010: 323). Doduše manje, ali psihološki su oblikovani i Kolja Mladenov i Zora Milić, još dvije žrtve promašenoga braka između Mire i Prokopa. Oboje u sjeni, kao potencijalni akteri između kojih je mogao uroditi brak u svome pravom značenju, odvedeni su u propast igrom sudbine. Kolja Mladenov, determiniran svojim porijeklom i razočaran u život, bio je spreman dati svoj život za pravu ljubav, no dogodila se Mira kojoj je govorio da želi stvoriti si *svoj vlastiti dom, vlastito gniezdo, da… svoj vlastiti sviet* u kojem će biti *odieljen od ostaloga, naći ono, čega vani nikada našao ne bi…* (Rorauer, 2010: 440). Mira je osporavala njegove namjere trujući ga riječima da on Zoru želi *ne s ljubavi, već s hira uz*

čednu i nadasve bezprijekornu djevu, nu bez osjećaja, bez vatre i bez poleta, djevu, koja… Bože moj sve je moguće… ni za vas možda ne polazi toliko od ljubavi, koliko od želje da potlači… (Rorauer, 2010: 440). Povučena Zora, ipak preponosna da prizna da je slomljena, odlučuje osvetiti se Kolji onako kako njoj i pristaje, samo riječima: *(...) sama vam sada priznajem, da moje srdce nije onako spremno kucalo, kako vam se je moja ruka podala. Razočaranje je to, zar ne? Al' bar neka je utjeha. Eto, vidite, da nisam ni ja bez grieha* (Rorauer, 2010: 466), ali na kraju ipak ne uspijeva podnijeti poraz i počini ono najgore, samoubojstvo.

7. Zaključak

Matošev dramski tekst *Malo pa ništa* i Rorauerov dramski tekst *Sirena* žanrovski su drame razlika – jedna je komedija, druga je tragedija, ali u objema su prisutni potencijalni tragovi izmjena obaju žanrovskih odrednica. *Malo pa ništa* socijalno je angažiran dramski tekst s obilježjima satiričnoga, dok je *Sirena* kompleksnija u svojoj socijalno-psihološko-fiziološko-biološkoj motivaciji. Interpretacijskom analizom utvrđeno je da to nisu u potpunosti drame razlika jer njihove su dodirne točke sadržane u motivima kritike društva, novca, poimanja braka kao društvene institucije… Ono što obje povezuje zasigurno je tematska aktualnost pa danas, kada kazalište gotovo i da gubi svoj pravi značaj i svoju zadaću, ne bi bilo neprihvatljivo postaviti na kazališne daske dva dramska teksta, davno zaboravljena.

8. Literatura

Izvori

1. Matoš, Antun Gustav. 1973. Malo pa ništa. Novele, humoreske, satire, scenski tekstovi [ur. Dragutin Tadijanović]. Zagreb : JAZU/Liber/Mladost, str. 249-288.
2. Rorauer, Julije. 2010. Sirena. Izabrana djela [ur. Nedjeljko Fabrio]. Zagreb : Matica hrvatska, str. 414-489.

Literatura

1. Barac, Antun. 1938. Hrvatska književna kritika. Zagreb : JAZU, 313 str.
2. Batušić, Nikola. 1971. Hrvatska kazališna kritika. Zagreb : Matica hrvatska, 322 str.
3. Batušić, Nikola. 1986. Hrvatska drama 19. stoljeća. Split : Logos, 558 str.
4. Batušić, Nikola; Švacov, Vladan. 2000. Drama, dramaturgija, kazalište. Uvod u književnost [ur. Anđelko Novaković]. Zagreb : Nakladni zavod Globus, str. 441-475.
5. Fabrio, Nedjeljko. Deset pristupnih varijacija na temu Julije Rorauer. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 1979/1/6, str. 285-332.
6. Flaker, Aleksandar; Škreb, Zdenko. 1964. Stilovi i razdoblja. Zagreb : Matica hrvatska, 267 str.
7. Jelčić, Dubravko. 2004. Povijest hrvatske književnosti : tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne. Zagreb : Naklada Pavičić, 691 str.
8. Jelčić, Dubravko. 2011. Literatura o Antunu Gustavu Matošu (1896. – 2009.). Zagreb : Školska knjiga, 506 str.
9. Jeličić, Živko. Karakter – domet drame. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 1986/1/12, str. 120-129.
10. Kot, Wlodzimierz. Linija razvoja hrvatske naturalističke drame. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. 1980/1/7, str. 158-180.
11. Miočinović, Mirjana. 1981. Moderna teorija drame. Beograd : Nolit, 510 str.

12. Prosperov Novak, Slobodan. 2003. Povijest hrvatske književnosti : od Baščanske ploče do danas. Zagreb : Golden marketing, 723 str.
13. Senker, Boris. 1989. Hrvatska drama 20. stoljeća. Split : Logos, 512 str.
14. Solar, Milivoj. 1986. Teorija književnosti. Zagreb : Školska knjiga, 279 str.
15. Šicel, Miroslav. 1972. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb : Liber, 348 str.
16. Šicel, Miroslav. 2004. Povijest hrvatske književnosti XX. Stoljeća. Zagreb : Naklada Ljevak, 260 str.
17. Šicel, Miroslav. 2005. Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća. Zagreb : Naklada Ljevak, 350 str.

9. Životopis

Ime i prezime	Jelena Branković	
Adresa e-pošte	jelena.brankovic.93@gmail.com	
Obrazovanje	Ustanova	Datum (od-do)
	Osnovna škola *Josip Kozarac* Slavonski Šamac	2000.-2008.
	Tehnička škola Slavonski Brod	2008.-2012.
	Filozofski fakultet Osijek (studij Hrvatskoga jezika i književnosti)	2012. -