

Dramski opus Milutina Cihlara Nehajeva

Knežević, Ena

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:431046>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-11**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij hrvatskog jezika i književnosti i filozofije

Ena Knežević

Dramski opus Milutina Cihlara Nehajeva

Završni rad

Izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2019.

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Preddiplomski studij hrvatskog jezika i književnosti i filozofije

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Ena Knežević

Dramski opus Milutina Cihlara Nehajeva

Završni rad

Humanističke znanosti, Filologija, Kroatistika

Izv. prof. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2019.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 24. lipnja 2019.

Ema Kuejčić 0122219232

ime i prezime studenta, JMBAG

Sadržaj

1. Uvod	Error! Bookmark not defined.
2. Moderna drama	3
3. <i>Prijelom</i>	Error! Bookmark not defined.
4. <i>Svjećica</i>	7
5. <i>Život</i>	9
6. <i>Spasitelj</i>	Error! Bookmark not defined.
7. <i>Klupa na mjesecini</i>	12
8. Dramski lik	13
8.1. Konceptija i karakterizacija lika	13
9. Struktura prostora i vremena	16
10. Zaključak	18
11. Literatura	19

Sažetak i ključne riječi

Milutin Cihlar Nehajev već kao tinejdžer ulazi u hrvatsku književnost i to na pragu moderne te kao takav predstavlja krug „mladih“. Pripadao je generaciji koja je težila za europeiziranjem književnosti te je zastupao koncepcije koje je smatrao novim i modernim. Okušao se na mnogim poljima, neprestano se izgrađivao i neprestano razmicao područje svojih znanja. No ipak, ovdje ćemo detaljnije prikazati samo jedan dio njegova stvaranja, njegov dramski opus, točnije pet drama kojima se predstavio u zagrebačkom kazalištu. Promatrat ćemo ih kroz sferu karakterizacije i koncepcije likova, te na kraju povezati s odrednicama vremena i prostora.

Ključne riječi:

1. Milutin Cihlar Nehajev
2. Drama
3. Lik
4. Prostor
5. Vrijeme

1. Uvod

Milutin Cihlar Nehajev ušao je u književnost potkraj 19. stoljeća, u godinama koje su prethodile pokretu moderne, te je u to doba borbe između „starih“ i „mladih“ pripadao krugu modernista. Tada izvorna književnost „mladih“ ne dobiva još samostalnije i skladnije obrise. Ti mladići, među kojima i Nehajev, koji u književnosti istupaju u dobi, kao ni jedan drugi naraštaj prije, a ni kasnije u hrvatskoj književnosti, zatečeni su prodorom novih struja, imena i shvaćanja, koja nadiru preko bečke moderne i iskustava i spoznaja relegiranih zagrebačkih sveučilištaraca stečenih na inozemnim sveučilištima.¹ No iako je započeo vrlo mlad, Nehajev je djelovao preko trideset godina vrlo aktivno kao književnik i publicista, a oblasti na kojima se ogledavao mnoge su i raznolike.² Tako je pisao beletristička djela, drame i pripovijesti, a objavio je uz to i dva romana koji se ubrajaju u značajnije pripovjedačke tvorevine novije hrvatske književnosti. Kao kritičar počeo je djelovati sasvim mlad. Pisao je kritičke eseje, članke i prikaze te djelovao u svojstvu kritičara sve do smrti.³ Smatrao je da se preko socijalnog pitanja društva te političkog pitanja određuje smjer, smisao i sadržaj djela. Iz njegovog kritičkog rada nedvojbeno izlazi da je za oznaku umjetnikova mjesta u suvremenom društvu najvažniji dojam milieua, tj. ono što umjetnik ima zajedničko s misaonim pokretima svog vremena.⁴ Zanimao se za kazalište i referirao o njemu, a poslije prvog svjetskog rata godinama je vodio u novinama dramsku i opernu kazališnu kritiku. Uz oglede i prikaze iz novije književnosti, domaće i strane, pisao je zapažene književnopovijesne studije o razdoblju 19. stoljeća i o javnim radnicima koji su u tom vremenu djelovali (Ivan Mažuranić, Vladimir Mažuranić). Dobar poznavalac likovne i, naročito, glazbene umjetnosti, dao je i iz tog područja znatan broj priloga. Prevodio je kazališne komade, operne librete i druga djela, no mnogi od ovih tekstova, priređenih za potrebe kazališta, ostali su u rukopisu.⁵ No ipak, od mnogobrojnih njegovih djela, u ovom radu bavit ćemo se njegovim dramskim opusom, točnije pet drama: *Prijelom*, *Svjećica*, *Život*, *Spasitelj*, *Klupa na mjesecini*. Kao dramatičar predstavio se na zagrebačkoj pozornici svojim prvim dramskim pokušajem, dramom u jednom činu *Prijelom*, 19.5.1898., dakle u doba kad je djelatnost „mladih“ u punom zamahu. Tada je imao svega šesnaest godina te su njegovi prvi mladenački pokušaji mnogo obećavali i

¹ Hećimović, Branko, »13 hrvatskih dramatičara«, *Od Vojnovića do Krležina doba*, (Zagreb: Znanje, 1976), str. 85-102, na str. 85.

² Nehajev, Milutin, »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, knj. 81, *Ogledi i članci, Pripovijesti*, (Zagreb: Matica Hrvatska: Zora, 1964.), str. 5-43, na str. 7

³ »Hrvatska književna kritika V«, *Nehajev i suvremenici*, (Zagreb: Matica Hrvatska, 1964.), str. 7-133, na str. 11.

⁴ »Hrvatska književna kritika V«, *Nehajev i suvremenici*, str. 12.

⁵ Nehajev, Milutin, »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, knj. 81, *Ogledi i članci, Pripovijesti*, str. 8.

iskazivali su bitne nazore i shvaćanja za koje se zalagala moderna. No ipak Nehajev je mnogo manje postigao dramskim tekstovima, nego što li je svojim romansijerskim, a i novelističkim radom.⁶ Rad Nehajeva kao dramskog pisca potrebno je uopće prvenstveno razmatrati u odnosu na postojeće uvjete i okolnosti u kojima se pojedini tekstovi javljaju, jer mu jedino takvo pristupanje pridaje pravo značenje, te ga čini uistinu zaslužnim pažnje. Neophodno je stoga uočiti posebnosti svakog Nehajeva dramskog teksta jer je u tim posebnostima sadržano i ono po čemu su ti tekstovi doista njegovi.

⁶ Hećimović, Branko, »13 hrvatskih dramatičara«, *Od Vojnovića do Krležina doba*, str. 85-86.

2. Moderna drama

Iako je grčka riječ drama (radnja) u brojnim europskim jezicima dala naziv *drama*, kojim se označava kazališno ili dramsko djelo, u francuskom se jeziku izraz drama upotrebljava samo za imenovanje specifičnih vrsta: građanske drame (18. stoljeće), drame romantizma i lirske drame (19. stoljeće). Drama je općenito naziv za dramsko pjesništvo, odnosno dramski tekst podijeljen po ulogama, čija se radnja temelji na sukobu.⁷ Novovjekovna drama nastala je u renesansi. Čovjek je ušao u dramu, takoreći, samo kao svoj suvremenik. Sfera „međuljudskog“ činila mu se kao ona bitna u njegovu postojanju; sloboda i obveza, volja i odluka bila su njegova ponajvažnija određenja. Mjesto gdje je dolazio do dramskog ostvarenja bio je čin samoodlučivanja. Jezični medij tog međuljudskog svijeta bio je dijalog. On je u renesansi, nakon ukidanja prologa, kora i epiloga, možda prvi put u povijesti kazališta postao jedinim sastavnim dijelom dramskog tkiva. Samovlađe dijaloga, odnosno međuljudskog govora u drami, odražava činjenicu da se drama sastoji samo iz oponašanja međuljudskog odnosa i da ona poznaje samo ono što se u toj sferi rasvjetljava.⁸ Drama je apsolutna, kako bi bila čisti odnos, tj. kako bi dramski djelovala, drama se mora riješiti svega izvanjskoga. Ona ne poznaje ništa osim sebe. Dramatičar u drami je odsutan, on ne govori, on je potaknuo razgovor. Drama se ne piše, nego sklada. Sve su riječi u drami neopozive, one se govore povodom određene situacije i u njoj ostaju; nipošto se ne smiju shvatiti kao izjave samog autora. Drama pripada autoru jedino kao cjelina, a taj odnos nije bitan za njeno postojanje kao djela. Jednaku apsolutnost drama iskazuje spram gledatelja. Kao što dramska replika nije autorov iskaz, tako ona nije ni obraćanje gledatelju. Odnos gledatelj-drama poznaje samo potpuno razdvajanje i potpuno poistovjećivanje, ali ne dopušta i zadiranje gledatelja u dramu ili oslovljavanje gledatelja putem drame.⁹ I glumčeva je umjetnost u drami usmjerena prema apsolutnosti, odnos glumac-uloga ne smije biti nipošto vidljiv, štoviše, glumac i dramski lik moraju se sjediniti u dramskom čovjeku. To da je drama apsolut može se s jednog drugog aspekta ovako formulirati: drama je primarna. Ona nije (sekundarno) prikazivanje nečeg (primarnog) nego samu sebe prikazuje, ona je to što jest. Dramska je radnja kao i svaka replika u njoj „izvorna“, realizira se izvirući iz same sebe.¹⁰ Dramsko je vrijeme uvijek sadašnjost. To ni u kojem slučaju ne znači statičnost, nego samo osobit način protjecanja

⁷ Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, (Zagreb: Antibarbarus, 2004.), str. 65.

⁸ Szondi, Peter, *Teorija moderne drame 1880-1950*, (Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2001.), str.13.

⁹ Szondi, Peter, *Teorija moderne drame 1880-195*, str. 14.

¹⁰ Isto, str. 15.

dramskog vremena: sadašnjost prolazi i postaje prošlost, pak i kao takva više nije sadašnjost. Drama sama jamči svoju apsolutnost, ona sama utemeljuje svoje vrijeme. Stoga svaki moment treba u sebi sadržavati klicu budućnosti, nagovještavajući buduće događaje. Dijalog je nositelj drame te o mogućnosti dijaloga ovisi mogućnost drame.¹¹ Sam Nehajev u svom ogledu *O razvitku glumačke igre* pisao je da se moderna drama, možda više nego ikoja vrsta poezije, emancipirala i odvojila od drame, ne samo one klasične, nego i romantične, te da nema sumnje da dramski pisac toga vremena u sebi nosi mnogo elemenata koji su staroj drami u prošlim vjekovima tuđi i nepoznati. Iz svega toga prema njemu, proizlazi tip modernog junaka. Elementi koji sačinjavaju dušu modernog čovjeka, skupljeni su i u junaku moderne drame.¹²

¹¹ Isto, str. 16.

¹² Cihlar Nehajev, Milutin, *Izabrani kazališni spisi*, (Zagreb: Teatrologijska biblioteka, 1986.), str. 29-40, na str. 29-30.

3. *Prijelom*

Nehajev je napisao *Prijelom* i *Svjećicu* kao učenik donjogradske zagrebačke gimnazije. *Prijelom* je objavljen u nastavcima u đlačkom listu *Nova nada* godine 1897. Godinu poslije *Prijelom* je izveden u zagrebačkom kazalištu uz još dva djela istaknutih pripadnika moderne, *Svršetak* Dežmana Ivanova i *Povratak* Srđana Tucića. Kod *Prijeloma* ljudi su od prizora do prizora očekivali radnju, ali je nije bilo. Nekolicina stala je paziti, kad će se već spustiti zastor, a kad se spustio mnogi su bili nezadovoljni, očekivali su još nešto. Očito nije *Prijelom* razumjela polovica, a i više posjetnika kazališta. A čini se, da nije ni sva kritika shvatila značenje te drame.¹³ Kod *Prijeloma* bila je istaknuta više psihološka strana pa neki teoretičari smatraju da je za „neuspjeh“ kod publike kriva i glumačka postava. Naime u izvedbi igra nije smjela biti efektna, virtuozna, već duboka, ali silna, i kako nisu glumci naučeni na takve tančine, na komad gdje moraju pokazati svoju vještinu, nastalo je uz par izvrsnih momenata gosp. Borštnika (glavni junak) mnogo praznina, a škodilo je i to da kad nisu znali glumci uloge, tada su neprestano ponavljali jedne te iste fraze (proti »plebejstvu« i »filisteriji«), koje je pisac mnogo rjeđe upotrijebio.¹⁴ I tako se i kritika dotakla tog opetovanja pa pripisala piscu. U drami se radi o mladom aristokratu Karlu koji se vraća sa studije u Beču na očevo imanje, da pred dražbom spasi još što se spasiti može i da pomogne svom ocu koji je sve izgubio zbog kartaške prepirke s ritmajstorom. Tu ga savjetuje i razgovara s njim bivši mu mentor Johann Ludwig te se u sve na kraju umiješa Karlov stric Marko koji namjerava kupiti pa zatim prodati imanje što u Karlu izazove ljutnju, bijes i negodovanje te napušta imanje zajedno s Ludwigom i ostavlja oca stricu na brigu s obećanjem da će se vratiti i spasiti imanje. U dijalozima između grofa Karla i njegova bivšeg mentora Ludwiga, možemo prepoznati više feljtonistička očitovanja stava prema društvenom i ekonomskom stanju, nego kao izraz osobnog i dramski uvjetovanog, aktivnog odnosa dvojice sudionika dijaloga prema situaciji u kojoj se zatječu i na koju sami utječu svojim ponašanjem.¹⁵

„KARLO: Čekajte – vi mene niste razumjeli. Ja mrzim filisteriju, onu glupu i nisku kastu, koja se diči svojim novcem, jer drugim ne može. Ne govorim o demokraciji: ja sam u tom vaših načela. Ali ovi ljudi, koji nas porugljivo zovu ostancima prošle dobe, koji imaju samo prezir za modru krv i djedovske tradicije, a sami nemaju ništa, - ti su mi ljudi mrki, mrzki!“¹⁶

¹³ Nehajev, Milutin, *Drame* (Zagreb: Izdanje hrvatskoga izdavačkog bibliografskog zavoda, 1994.), str. 191.

¹⁴ Nehajev, Milutin, *Drame*, str. 192.

¹⁵ Hećimović, Branko, »13 hrvatskih dramatičara«, *Od Vojnovića do Krležina doba*, str. 91.

¹⁶ Nehajev, Milutin, *Drame*, str. 9-10.

U grofu Karlu možemo jasno prepoznati aristokratsku crtu, ali i njegov mladenački polet, dušu koja čezne za nečim visokim, snažnim.

„Ludwig: Ako nemate krila, imate pandže!

Karlo: Ah – pandžama se orao brani tu dolje od neprijatelja i tu se bori, - ali više, pod oblake ne može.“¹⁷

Ludwig mu je uvijek govorio pun iskustva i savjeta jer on realno shvaća svijet i život, a Karlo govori kao mladić koji je poletan, koji u životu i među ljudima vidi samo zlo. Za njega je jakost i veličina bila u visini, u osami, daleko od ljudi, nad njima i životom. Htio je nadvladati ljude, tu porugu prijatelja iskoristio je kao svoju jačinu koja mu je davala zamaha da napravi dobro djelo, da dignu svoj stari dom na nove noge. Ipak tradicije su ga vezale, prošlost, djedovi. I to vraćanje u prošlost, ta, u neku ruku romantika mladosti, pretvorila se u mržnju na filisteriju, te on veli da je zahvala ocu što ga je naučio mrziti. Nemirni taj duh, u kome se bore dvije osobe, stoji sad ne samo na pragu između aristokracije koja propada i demokracije koja se diže, nego još više između mladenaštva i muževnosti.¹⁸ Nasuprot dijalozima između grofa Karla i mentora Ludwiga, nameću se dva životna detalja u kojima je izražen fenomen dramatskog. Prvi je vezan uz pojavu Karlova oca i njegov razgovor s bratom Markom, koji namjerava kupiti pa zatim prodati imanje, a usto vješto pridobiva povjerenje senilnog brata jeftinim podilaženjem, dok se drugi rađa u trenutku kada do senzibilnog Karla dopru zvuci starog obiteljskog glasovira po kojem probire njegov proračunati stric, provjeravajući koliko zapravo sam klavir vrijedi.¹⁹ Zvuk tog klavira Karlo doživljava kao povredu svog intimnog svijeta i svijeta svoje obitelji. Tu u njemu dolazi do prijeloma. Shvaća da treba živjeti i raditi za ostvarenje svojih ideja. Još u zadnjem prizoru pokušao je oca povesti sa sobom, no shvaća da je on star te odlazi u svijet bez njega i vratit će se onda kad bude jak, kad ga ništa neće moći smesti za ispunjenje vlastitih snova. Želi sam sagraditi novi dom kada se vrati, te je tako zapravo ta nevolja za Karla ispala oslobođenje, odnosno tu se desio njegov prijelom.

¹⁷ Isto, str. 9.

¹⁸ Isto, str. 196.

¹⁹ Hećimović, Branko, »13 hrvatskih dramatičara«, *Od Vojnovića do Krležina doba*, str. 91.

4. *Svjećica*

Svjećica je bila druga drama mladog pisca Nehajeva, prikazana u zagrebačkom kazalištu 1898. godine. Kritičari su *Svjećicu* usko povezivali s *Prijelomom* te su smatrali da su obje građene na izravnom suprotstavljanju dvaju protivnih nazora, starog i novog svijeta. Ono što je pozitivno u *Svjećici* i što joj samo po sebi daje stanovitu prednost pred *Prijelomom* na koji se neposredno nadovezuje i autorovim htjenjima, sadržano je u činjenici, da je ovaj puta Nehajev izabrao daleko realniju i sebi svakako bližu temu iz koje proizlaze i vjerojatniji odnosi između troje aktera drame.²⁰ Drama je smještena u kući gospodina Šandora i njegove žene Kristine na badnje večer, kada im u goste dolazi prijatelj Lujo kojeg nisu vidjeli niti čuli godinama. U jednom trenutku ostaju Kristina i Lujo sami, on joj pripovijeda priče kao nekada te mu ona otkriva svoje osjećaje prema njemu i tugu koju godinama nosi u sebi. Šandor misli da ona zbog želučanih tegoba mijenja raspoloženje, odbacuje čak i svoje dijete, no ne mogavši to više izdržati, Kristina priznaje sve. Tu su nam zapravo ocrtane dvije različite društvene kulture: stari svijet obitelji, zastupan po Šandoru, prost, nizak, koji živi po tradiciji starog režima, podložen površnosti duševnoj kao i svjetskoj. Njihov je nazor na život i svijet naprosto čvrst, gotov i cio, u kojem svaki čin ima svoju jednu i nepromjenljivu moralnu cijenu. Dok s druge strane imamo novi svijet, zastupan po Kristini i Luji, negotov u svemu, koji traži dubine, koji teži za novim značenjem morala, za novim životom.²¹ Kristina i Lujo mogli bi se shvatiti kao osamljene duše, nesretni u ljubavi. Za Kristinu je Šandor, možemo reći, površan čovjek, običan trgovac, filistar, ne shvaća dubinu života, dok s druge strane sve to pronalazi u Luji. Tu je njezina tragičnost, tu se očituje njezina borba između onoga što joj zapravo jest i onoga za čim žudi.

„KRISTINA: Da, Lujo. – Meni ti je često jako teško. Osobito u zadnje vrijeme. Znaš, kad je čovjek tako...u pustoši.

LUJO: Ta, Kristina, što ti to govoriš? Ti imaš muža, diete!

KRISTINA: Da, da (nervozno), ali to sve nije ono, što ja hoću. Znaš onako nekakva tiha, duševna zabava, nekakvo prijateljstvo, a da...onako nešto kao knjiga, to treba - - - No je li, ti znaš, što ja mislim? Da, zbilja, tako je sa mnom. A čuj – budi mi bar večeras dobar, dobar – pa ću bit zadovoljna.“²²

²⁰ Isto, str. 92.

²¹ Nehajev, Milutin, *Drame*, str. 205.

²² Isto, str. 49.

No to njihovo nezadovoljstvo sa svijetom u kojem žive i konvencijama koje ih okružuju i sapinju, Nehajev ne razlaže i ne potkrjepljuje, već samo iskazuje, kao što isto tako ne razlaže u tančine i ne potkrjepljuje ono što njih dvoje priželjkuju i očekuju od života, već se isključivo zadržava na dojmu i refleksima njihovih nekadašnjih zajedničkih dana i zajedničkog čitanja, te na uzajamnoj naklonosti koja graniči s ljubavlju i prijeti da se u nju nesuzdržano prelije.²³ Lujo kroz večer dosta popije, naročito nakon što je shvatio u kakvom je stanju Kristina i koji su njezini osjećaji, ali je svjestan i svoje nemoći i da će opet nestati iz Kristinina života kao što već jednom jest. U toj svojoj nemoći zahtjeva da se sve lampe od petroleja ugase jer bi one mogle simbolizirati taj filistarski, površni život, a da samo jedna svijeća na vrh bora gori, te bi ona trebala simbolizirati nekakav viši, ispunjeniji, duhovniji život. Takvo što je još više dotaknulo Kristinu te je ona tada priznala svoje osjećaje prema Luji. Šandor to nije razumio, jer taj duhovni, nutarnji život njemu je bio stran. On je smatrao da je svemu tome kriva svijeća na boru te je skočio i prelomio bor.

„ŠANDOR plane: To je sve kriva ta prokleta svieća. Ludost! Bože moj – uvijek nekakve lude rieči – nekakve kuriozne stvari...Literati...Glupost!.. Neuredni ljudi, pa ne znaju nego poštenim obiteljima smetati mir... Svieća, svieća! Gle, kako gori, kao da mi se ruga! Ne ćeš, ne – čekaj – sad ti je kraj! (Skoči, prelomi granu, ugasi svieću): Tako, tako...sad te nema, sad je mir... (Tama. Duga pauza).

KRISTINA ledeno. Lagano: Sad smo sami u tami. Sami. Sad sam opet žena (Grčevit smieh): Sad sam opet tvoja žena. Ugasnuta svieća, - ugasnuta svieća.“²⁴

I tu nama kao da se otvara tamna perspektiva njenog daljnjeg života, njena duševna bol, umiranje i propadanje. Ona je slaba i slomljena i uspoređujući ju s grofom Karlom iz Nehajeva *Prijeloma*, ona nema tu odlučnost da promijeni svoju tešku sudbinu i uzme stvar u svoje ruke. Simbolika usporedbe osamljene svjećice koja tinja i polako dogorijeva na božićnom drvcu, te Kristine koja bezuspješno pokušava da se odupre od sivila malograđanskog životarenja, dovedena je tim finalom do svog logičnog sadržajnog i idejnog kontrapunkta.²⁵

²³ Hećimović, Branko, »13 hrvatskih dramatičara«, *Od Vojnovića do Krležina doba*, str. 93.

²⁴ Nehajev, Milutin, *Drame*, str. 69-70.

²⁵ Hećimović, Branko, »13 hrvatskih dramatičara«, *Od Vojnovića do Krležina doba*, str. 94.

5. Život

Izašla je u zadarskom koledaru *Svačić* 1905. godine. Drama *Život* označava novinu u Nehajevu dramskom stvaranju. Tu je prikazana tragedija, koja se svaki čas događa, a sama zamisao, jezgra stvari, kompozicija, pa i izvedba su tako duboko snažne i istinite, tako tragički sugestivne, da posve zasjenjuju teoriju o životu. I baš zato drama ne ovisi o tim teoretskim digresijama, jer bi i bez njih, dapače baš bez njih, djelovala snažno i vrlo sugestivno.²⁶ Nehajevu više nije bitan sukob naraštaja i on ne istupa više u ime buntovnog, mladog naraštaja u želji da obara sve, slama i ruši kao u prethodne dvije drame, već kao nosioce radnje izdvaja doktora Adamovića i njegova prijatelja Kornela, ljude u srednjim godinama. Problematika je pak svedena na raspravljanje o životu, shvaćenom u simboličnom, ali i doslovnom smislu, koji je za Nehajeva jači od čovjeka i njegovih prohtjeva jer je određen i jer sili na aktivnost, te donosi isključivu potvrdu te aktivnosti koja krši i uništava sve što je pasivno i neodređeno.²⁷ Mogli bi reći da drama *Život* podsjeća na antičke tragedije u kojoj se tragički junak, unaprijed osuđen na stradanje i pogibiju, sukobljava sa starim zasadama ili vlasti. To vidimo u liku Adamovića. Žena mu je nevjerna i lakomislena te se kao nužnost postavlja da se ponaša kako ga život zapravo nagoni, odnosno dosljedno takvom shvaćanju on bi se trebao osvećivati i ubijati. No on se tu opire. To vidimo u primjerima kad operira ljubavnika svoje žene, dakle čovjeka zbog kojeg je njegova žena tajnovito otišla i koji je krivac za krizu njegova braka, on u zadnjem trenutku borbe u sebi između mržnje i savjesti, nagona i razuma, zaustavlja kirurški nož kojim ga je operirao te ne počini ubojstvo. Isto tako uspio se svladati kada je gušio svoju ženu na što ga je natjerala sumnja u očinstvo svog djeteta, uspio se savladati. No sve to uzrokovalo je uvjerenje u njemu da gubi bitku sa životom i ne prihvaća ga takvim kakav jest, te on počini samoubojstvo.

„ADAMOVIĆ kao da je u njenoj šutnji našao potvrdu svoje sumnje. Strese se sav i stane je gotovo zlostavljati: Grješnica, grješnica! - - Ti šutiš – ti nemaš opravdanja! – Život si mi ubila – nemoćnim si me učinila – i sad još to, to! – Tu, ovdje klekni (vuče je za kosu da klekne): klekni, moli oprostjenje – za grieh, za užasan grieh, da si mi krala zadnje, što je ostalo u meni (sve u većoj uzrujanosti): - da si mi krala ljubav otčevu. – Ti – ti – grješnica – podla gadna!“²⁸

U tom trenutku kada on zapravo ubije sebe, tu je njegova tragika, u tome je i smisao drame, u tome je problem, koji je Nehajev dramatski obradio. On polazi sa stajališta determinizma: sve

²⁶ Nehajev, Milutin, *Drame*, str. 212.

²⁷ Hećimović, Branko, »13 hrvatskih dramatičara«, *Od Vojnovića do Krležina doba*, str. 96.

²⁸ Nehajev, Milutin, *Drame*, str. 107.

što jest nužno dolazi i mora tako biti. Ili se pokori, onda si smlavljen, ili budi i ti aktivan u životu, onda gazi druge, turaj se, osvećuj se, bori se bez obzira, oko za oko, zub za zub, promiči sebe i svoj interes, svoju osobu, ili se životu ukloni.²⁹ Koliko je to moderno determinističko shvaćanje, tako je zapravo i općenit i ljudski problem. Život nas tjera uvijek naprijed, goni nas, zadaje uspone i padove i mi to ne možemo samo promatrati. Nismo objekti u ovom svijetu, nego subjekti, moramo se braniti, boriti i napredovati. Mogli bi reći da u drami Kornel propovijeda tu logiku života, ali ni on nije onaj jaki, snažni čovjek i borac. On razara, a ne gradi. Sve tri figure, Adamovićeva, Kornela i Mine su dobro ocrtane, ali više analitički, nego li sintetički. I zato pisac nije išao za tim da nam nacрта tipove, nego je htio da da psihološki vjerojatne pojedince, kako su ih stvorile njihove specijalne životne prilike. Dijalog im je vrlo prirodan, dobro akcentuiran i dramatičan. Autoru je bilo do toga, da što jače simbolizira ovaj život, koji nas goni dalje i zato ga je personificirao.³⁰

²⁹ Isto, str. 214.

³⁰ Isto, str. 215.

6. *Spasitelj*

Dramu *Spasitelj* na pozornicu kao redatelj postavio je sam Nehajev i to dva puta, u lipnju 1916. Razni kritičari pisali su o drami, među njima Julije Benešić, koji je u Narodnim novinama br. 133/1916. god. pisao kako to nije drama, nego dva kratka pogleda u srce oca koji dvostruko trpi, udovac je, a sada gubi i malu kćerkicu. Prvo ga spopada bol, a zatim bijes na liječnika, tzv. „spasitelja“, koji nije ocu govorio istinu, nego mu davao lažnu nadu da će dijete ozdraviti. *Spasitelj* se čini preobičnim, no jer je tema svakodnevna, pristupačna, odnosno opća, naći će odaziva i osjećaja u mnogim srcima.³¹ Zapravo za oca liječnik je spasitelj jer je u njemu vidio nekoga tko će mu pomoći ozdraviti dijete, no on zapravo ništa nije znao, ništa umio, a niti išta napravio.

„OTAC: Uputio! Uputio! Reći si mi trebao ravno i otvoreno: ne zovi nikoga! Reći istinu! (Ustaje): Što si ti učinio mjesto toga? Poreci, da nisi onu večer kad je umrla mala, meni – tri koraka daleko od nje, koja je hripala u posljednjem kašlju – ti si meni, ocu kazao, da još nije zlo. Meni, ocu! Dakako, što ti znaš, što je otac. Ti si liečnik, spasitelj, čovjek, koji nosi u jednom džepu zdravlje, u drugom smrt – i samo dieliš! A ništa nemaš – prazne su ti šake kojima misliš dieliti sudbinu. Prazne! (Sjedne uz pisaći stol okrenut licem prema zidu).“³²

Po svojim bitnim značajkama, po naglašenom poniranju u intimu čovjeka, u njegovu subjektivnu problematiku i moralne dileme, *Spasitelj* se izravno nadovezuje i povezuje s prethodnim dramskim stvaranjem Nehajeva u kojem se uz razumljive i neizbježne sadržajne i strukturalne razlike između pojedinih djela zamjećuju osobine, koje ukazuju ne samo na autorstvo jednog te istog pisca, nego i na njegovu usmjerenost i zaokupljenost međusobno srodnom problematikom i određenom književnošću.³³

³¹ Isto, str. 218.

³² Isto, str. 123.

³³ Hećimović, Branko, »13 hrvatskih dramatičara«, *Od Vojnovića do Krležina doba*, str. 98.

7. *Klupa na mjesecini*

Svojom posljednjom dramom, komedijom *Klupa na mjesecini*, Nehajev se javlja 1928. godine. Ta se komedija udaljila od svega što je do tada napisao u dramskom obliku pa ipak, ona nije samonikla i u njoj se, ako ništa drugo, iskazuje stečeno iskustvo i poznavanje kazališta, te se odražavaju promjene u samom Nehajevu. Promjene prema samom sebi od nekad, a i prema dramskoj riječi kakvu je ranije zastupao. Čini se, upravo, kao da se Nehajev tom komedijom odaljio od sebe, kao da se odvojio od svojih drama. Naglašenost tih promjena iskazuje se već i u intervjuu koji Nehajev daje mjesec dana pred praizvedbu svoje komedije u kojoj je, kako sam iznosi, osnovna tema ljubav glumice Ljerke i profesora, dok zaplet nastaje kad umjetničke težnje Ljerke dolaze u komični sukob s njezinom bračnom srećom. Govoreći dalje o svojoj komediji Nehajev napominje, da je ona hotice pisana u lakom stilu i da ironizira teorije o borbi spolova i željeznim zakonima prirode, te da obrađuje naš obični život, kao i ljude našeg milieua i naših osjećaja.³⁴ Kritika je svakako više očekivala od Nehajeva, nazivali su djelo staromodnom komedijom, što je indirektno potvrdio i sam Nehajev. Tako su pisali da komedija Nehajeva pored svih svojih pozitivnih strana daje ipak dojam umjetničke nedefiniranosti. Komedija je letimična improvizacija. Ljudi, radnja, sve su to moment fotografije života složene u jedan mozaik. Fotograf je imao osjećaj za karakteristične momente, ali on je sve te svoje sličice slijepio u jedan mozaik bez mnogo promišljanja i reda. Nedostaje joj dah života, koji po točnoj reprodukciji zbilje daje pečat umjetnosti.³⁵ No Nehajev je uistinu progovorio o svom vremenu i svojim suvremenicima. Dobrodušno karakterizirajući lica, a i situacije u kojima se ona zatječu u primorskom kupalištu, na Ljerkinjoj i profesorovoj svadbi u Zagrebu, te na imanju mladih supruge kraj Save blizu grada, Nehajev je uza svo podilaženje publici željenoj zabave ostvario ipak relativno slikovitu komediju. Iako pri stvaranju *Klupe na mjesecini* Nehajev nije imao većih pretenzija, što i ne taji, njegova komedija ima stanovitih draži i vrlina. Od posebne je zanimljivosti npr. njegovo nastojanje da prikaže kazališni svijet i ljude, u čemu i uspijeva, a što ovu komediju prisnije povezuje s njim samim koji je, kao dramski pisac i dugogodišnji kazališni kritičar, dobro poznao kazališni život i dramske umjetnike.³⁶

³⁴ Isto, str. 98.

³⁵ Nehajev, Milutin, *Drame*, str. 225.

³⁶ Hećimović, Branko, »13 hrvatskih dramatičara«, *Od Vojnovića do Krležina doba*, str. 99.

8. Dramski lik

Dramska osoba u kazalištu vrlo lako poprima glumčeve crte lica i progovara njegovim glasom, tako da se u prvi mah čini da ne predstavlja poseban problem. Međutim, usprkos »očiglednosti« poistovjećivanja živog čovjeka s likom, dramska je osoba u početku bila samo maska – *persona* – koja je odgovarala dramskoj ulozi u grčkom kazalištu. Kroz upotrebu gramatičkoga lica, *persona* malo po malo dobiva značenje živog bića i osobe, a kazališni se lik smatra iluzijom ljudske osobe.³⁷ Pitanje o odnosu lika i radnje u drami postavljalo se u starijim teorijama drame, ali i u novijim dramaturškim programima, prije svega kao pitanje o primatu, o dominaciji lika ili radnje. No nama je ovdje bitna njihova međuovisnost. Kao što pojam radnje već implicira pojam djelatnog subjekta i obrnuto, pojmovi lika ili karaktera impliciraju pojam radnje – bilo aktivne ili pasivne, vanjske ili unutrašnje – ne može se ni u drami prikaz lika zamisliti bez neke, makar samo rudimentarne radnje, niti se prikaz neke radnje može zamisliti bez prikaza nekog, ma kako reduciranog lika.³⁸

8.1. Konceptija i karakterizacija lika

Pod konceptijom lika podrazumijevamo antropološki model na kojem se dramski lik zasniva te konvencije njegovog fikcionaliziranja, a pod karakterizacijom lika formalne tehnike prijenosa informacija kojima se dramski lik predstavlja. Tri su dimenzije konceptije lika, a to su širina, dužina i dubina. Te tri dimenzije mogu, međutim, zbog svoje općenitosti i nedovoljne diferenciranosti dati našoj analizi samo prvi orijentacijski okvir unutar kojeg ćemo sačiniti niz opozicijskih modela za konceptiju lika.³⁹ Tako ćemo početi sa statičkom i dinamičkom konceptijom lika. Statički koncipiran lik ostaje jednak u cijelom tijeku teksta, on se ne mijenja, premda se recipijentova slika o njemu nužnom sukcesijom prijenosa informacija može postupno razvijati, upotpunjavati i pritom eventualno mijenjati. Nasuprot tomu se dinamički koncipirani likovi razvijaju u cijelom tijeku teksta, njihov skup razlikovnih obilježja ostaje konstantan, nego se mijenja u kontinuiranom razvoju, ili, pak, svoje mijene prolazi diskontinuirano – skokovito.⁴⁰ Prema tome za Nehajeve likove u drami možemo reći

³⁷ Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, str. 208.

³⁸ Pfister, Manfred, *Drama, Teorija i analiza*, (Zagreb: Hrvatski centar ITI: 1998.), str. 239.

³⁹ Isto, str. 262.

⁴⁰ Isto, str. 262.

da su statički. Kroz dramu se ne mijenjaju u svojim razmišljanjima i stavovima, njihov karakter i pogledi obilježeni su njihovom sredinom, biografijom. Od grofa Karla u *Prijelomu* koji kao mladi aristokrata ne može podnijeti sudbinu da ga ljudi podrugljivo gledaju zbog izgubljenog doma, koji je odlučan u tome da napusti dom i vrati se osjećajući se još boljim i jačim, preko Kristine u *Svjećici* koja je nesretna u životu, u svom očaju i patnji priznaje svoje osjećaje za Luju, te na kraju ostaje isto nesretna kao na početku, zatim doktor Adamović u *Životu* koji, iako također nesretan i očajan jer ga žena vara, odluči sebi oduzeti život, a ne njoj, zatim otac iz drame *Spasitelj* koji od prvog trenutka sumnja u doktora i do kraja ga smatra glavnim krivcem za smrt vlastite kćeri, pa sve na kraju do Ljerke iz *Klupe na mjesecini*. Sljedeća je jednodimenzionalna i višedimenzionalna koncepcija lika. Prvi su pak likovi karakterizirani vrlo malim skupom obilježja. U ekstremnom obliku taj se skup reducira na jednu jedinu idiosinkraziju koja, izolirana i preuveličana, lik svodi na karikaturu. Nasuprot tome, višedimenzionalni likovi definiraju se kompleksnijim skupom obilježja što se nalaze na različitim razinama i mogu se, primjerice, odnositi na njegovu biografsku pozadinu, njegovu psihičku dispoziciju, njegovo ponašanje prema drugim likovima, njegove reakcije na najrazličitije situacije i njegovu ideološku orijentaciju.⁴¹ Prema tome, likovi u našim dramama su višedimenzionalni likovi jer ih možemo promatrati na više različitih razina, njihov odnos s drugim likovima u djelu te možemo vidjeti različite reakcije na određene situacije. Prema mišljenju tadašnje kritike, likovi bi mogli biti još razvijeniji, no svakako ih ne možemo svesti samo na karikaturu te stoga oni pripadaju likovima koji su višedimenzionalno koncipirani. Nadalje imamo posljednje razlikovanje, a to je transpsihološka i psihološka koncepcija lika. Odnosi se na ulogu svijesti nekog lika u odnosu prema njegovim emocijama i afektima, njegovoj podsvijesti i njegovu tjelesnom bitku. Transpsihološki utemeljen lik shvaćamo kao lik samorazumijevanje kojega prelazi mjeru onoga što je psihološki prihvatljivo, lik što ga njegov potpuno racionalan i svjestan samokomentar više ne može implicitno obilježiti kao potpuno racionalnog i svjesnog. Takvo što možemo naći već u srednjovjekovlju. Suprotnost tomu predstavlja realistička i naturalistička drama koja svoje likove koncipira upravo kao višedimenzionalne individue, a ne kao idealne predstavnike onoga ljudskog te stoga svijest likova ograničava i relativizira naglašavanjem iracionalnosti emocija i ugođaja, nesvjesnog utjecaja sredine i atmosfere, onoga podsvjesnog u kolektivnim nagonima potisnutih traumatskih doživljaja.⁴² Prema tome možemo razlikovati takve likove i u Nehajevim

⁴¹ Isto, str. 264.

⁴² Isto, str. 270.

dramama. Ne potpuno racionalni i svjesni, potaknuti nekim nesretnim doživljajem u životu donose odluke vođene prostim ljudskim nagonima.

Nadalje prelazimo na tehnike karakterizacije lika među kojima je prva eksplicitno-figuralna tehnika. Mogu se podijeliti na samokomentar, u kojem je lik istovremeno i subjekt i objekt prijenosa informacija, i tuđi komentar, u kojem subjekt i objekt prijenosa informacija nisu identični. U samokomentaru neki lik eksplicitno formulira svoje samorazumijevanje, a u tuđem komentaru jedan lik eksplicitno karakterizira neki drugi lik.⁴³ Prema tom shvaćanju, u našim dramama mogli bismo se bazirati na samokomentar, jer likovi sami formuliraju samorazumijevanje. Druga karakterizacija jest implicitno-figuralna tehnika koja je samo djelomično jezična jer se lik implicitno ne predstavlja samo svojim govorenjem, nego i svojim izgledom, svojim ponašanjem i okvirom koji lik za sebe stvara (odjeća, rekviziti, interijer).⁴⁴ Pored rekvizita može i mjesto radnje zadobiti funkciju implicitne samokarakterizacije i to tako što, primjerice, vanjski okvir simbolično zrcali svijest lika. Tu već vidimo poveznicu karakterizacije lika sa sferom prostora i vremena. Nadalje treća karakterizacija jest eksplicitno-autorska. Lik se ovdje opisuje s obzirom na njegov izgled, odjeću, kao i primjena imena sa značenjem. Tako tu možemo svrstati grofa Karla iz *Prijeloma* te doktora Adamovića iz *Života*. Samo iz njihove funkcije možemo već napraviti određenu karakterizaciju lika, možemo zaključiti na nekakve njihove stavove, uloge u djelu. Naposljetku zadnja karakterizacija jest implicitno-autorska. Tu se radi o imenima koji su lišeni bilo kakve karakterizirajuće funkcije. Razlika prema imenu s eksplicitnim značenjem vidljiva je već iz toga što taj karakterizirajući odnos može promaknuti recipijentu, dok je to potpuno isključeno kod imena s eksplicitnim značenjem.⁴⁵

⁴³ Isto, str. 278.

⁴⁴ Isto, str. 281.

⁴⁵ Isto, str. 284.

9. Struktura prostora i vremena

Prostor i vrijeme, uz lik i njegove verbalne i neverbalne aktivnosti, predstavljaju konkretne temeljne kategorije dramskog teksta. On se u tome i razlikuje od narativnih tekstova. Prožimanje unutrašnjeg s vanjskim komunikacijskim sustavom vrijedi i na razini strukture prostora i vremena. Realnom scenskom i kazališnom prostoru vanjskog komunikacijskog sustava odgovara u unutrašnjem fiktivni prostor u kojemu se odvija prikazivana priča, realnoj vremenskoj deiksi glumaca koji igraju i gledatelja koji primaju odgovara fiktivna vremenska deiksa prikazivane priče.⁴⁶ Razlikujemo zatvorenu i otvorenu strukturu prostora i vremena. Prostorno-vremenska zatvorenost predstavljala bi konstantnost mjesta radnje, izoliranim od drugih utjecaja. Likovi su istovremeno zatvorenu u svoju sredinu koja ne dopušta nikakve promjene i to bismo mogli najbolje vidjeti na primjeru Nehajeve *Svjećice*, ali i ostale bismo drame mogli tu smjestiti. S druge strane svako premještanje mjesta radnje i svako izostavljanje nekoga vremenskog razdoblja narušava apsolutnost i neposrednost prezentiranje fikcije.⁴⁷ Prostorno-vremensku zatvorenost, odnosno otvorenost do sada smo promatrali kao jedinstvo, tj. kao da prostorna zatvorenost uvijek implicira i vremensku zatvorenost. No sada ćemo ih ukratko sagledati svaku pojedinačno.

Funkcija prostora u dramskim i narativnim tekstovima ne iscrpljuje se u nužnosti nekog mjesta radnje za neku priču, dakle u sekundarnoj, podređenoj funkciji akcionog prostora za likove drame. Na osobit način vrijedi to za dramu u kojoj se prostor ne posreduje samo verbalno, nego se i konkretno prezentira.⁴⁸ Za Nehajeve drame najrelevantniji nam je odnos unutar jednog mjesta radnje. Tu je nasuprotan položaj likova ili skupina likova ugrađen već u dijalošku formu drame. Istovremena prisutnost više likova, koji među sobom komuniciraju dijalogizima, implicira i neko prostorno povezivanje pri čemu se udaljenost ili blizina i bočna opozicija lijevo-desno mogu shematizirati već s obzirom na stanje sukoba ili konsenzusa ih likova.⁴⁹

Kada se priča o vremenu, apsolutnost, nezuzimanje pozicije posredujućeg pripovjedača, ima za posljedicu da je primarno glagolsko vrijeme u dramskim tekstovima prezent. To, dakako, ne znači da je prezent jedino glagolsko vrijeme u dramskim tekstovima jer likovima i recipijentima se razjašnjava dimenzija prošlosti i dimenzija budućnosti. A to jednako tako ne

⁴⁶ Isto, str. 355.

⁴⁷ Isto, str. 360.

⁴⁸ Isto, str. 364.

⁴⁹ Isto, str. 365.

znači da se fiktionalna sadašnjost prezentirane situacije podudara s realnom sadašnjošću recipijenata, da sadašnje glagolsko vrijeme fiktionalnog teksta upućuje na realnu sadašnjost recipijenata, jer apsolutnost drame vrijedi i s obzirom na autora i s obzirom na publiku.⁵⁰ Valja razlikovati je li fiktivna radnja smještena u nekom mitskom pravremenu, nekoj historijski shvatljivoj prošlosti, u recipijentovoj sadašnjosti ili u nekoj neodređenoj ahistorijskoj nadvremenosti, a ta različita vremenska distanca prema realnom vremenskom kontekstu implicira različit odnos teksta prema suvremenoj zbilji.⁵¹ Za Nehajeve drame karakteristična je radnja smještena u recipijentovoj sadašnjosti te se i bave takvim problemima. Načelno se, međutim, ne može reći da veliko vremensko distanciranje uvijek znači i povećanu posrednost i neizravnost odnosa prema stvarnosti, a da vremensko podudaranje znači veću izravnost, niti se vremensko distanciranje i aktualnost trebaju međusobno isključivati, a niti podudaranje vremenskih razina mora uvijek implicirati neki bliži odnos prema stvarnosti. U svakom pojedinačnom slučaju potrebna je diferenciranija funkcionalna analiza.⁵² Konceptija vremena, na kojoj se neki tekst zasniva i koja je u njemu aktualizirana, historijska je kategorija – kao i konceptija likova, radnje i prostora, pa kao takva nije uvjetovana sustavom komunikacijskih struktura, nego duhovnopovijesnim i socijalnopovijesnim odnosima.⁵³

⁵⁰ Isto, str. 386.

⁵¹ Isto, str. 387.

⁵² Isto, str. 387.

⁵³ Isto, str. 402.

10. Zaključak

Milutin Cihlar Nehajev ušao je u književnost potkraj 19. stoljeća, u godinama koje su prethodile pokretu moderne, te je u to doba borbe između „starih“ i „mladih“ pripadao krugu modernista. Već kao mladić ogledao se u mnogim poljima te daljnjim razvijanjem postao jedan od velikih imena hrvatske književnosti. Kao pripadnik modernista, zalagao se za europeiziranjem književnosti. Sa svega šesnaest godina predstavio se svojim prvim dramama *Prijelom* i *Svjecica*, a kasnije su uslijedile još tri, *Život*, *Spasitelj* te *Klupa na mjesecini*. U svojim ogledima pisao je i o modernoj drami smatrajući da nema sumnje da dramski pisac toga vremena u sebi nosi mnogo elemenata koji su staroj drami u prošlim vjekovima tuđi i nepoznati. Opisivajući dramskog lika kroz koncepciju i karakterizaciju lika ustanovljeno je kako Nehajevljevi likovi pripadaju statičkoj koncepciji jer kroz dramu se ne mijenjaju u svojim razmišljanjima i stavovima, njihov karakter i pogledi obilježeni su njihovom sredinom, biografijom. Isto tako likovi u dramama su višedimenzionalni likovi jer ih možemo promatrati na više različitih razina, njihov odnos s drugim likovima u djelu te možemo vidjeti različite reakcije na određene situacije. Prema tehnikama karakterizacije lika, oni sami oblikuju svoje samorazumijevanje. Sam prostor može zrcaliti svijest lika putem implicitno-figuralne tehnike, te smo tako povezali koncepciju i karakterizaciju lika sa strukturom prostora i vremena. Nesumnjivo je zanimljivo analizirati Nehajevljeve drame, znajući da su početne nastale iz pera jednog tinejdžera te ostavljaju još mnogo mjesta za daljnja teorijska razmatranja.

11. Literatura

1. Cihlar Nehajev, Milutin, *Izabrani kazališni spisi*, (Zagreb: Teatrologijska biblioteka, 1986.),
2. Hećimović, Branko, »13 hrvatskih dramatičara«, *Od Vojnovića do Krležina doba*, (Zagreb: Znanje, 1976),
3. »Hrvatska književna kritika V«, *Nehajev i suvremenici*, (Zagreb: Matica Hrvatska, 1964.),
4. Nehajev, Milutin, *Drame* (Zagreb: Izdanje hrvatskoga izdavačkog bibliografskog zavoda, 1994.),
5. Nehajev, Milutin, »Pet stoljeća hrvatske književnosti«, knj. 81, *Ogledi i članci, Pripovijesti*, (Zagreb: Matica Hrvatska: Zora, 1964.),
6. Pavis, Patrice, *Pojmovnik teatra*, (Zagreb: Antibarbarus, 2004.),
7. Pfister ,Manfred, *Drama, Teorija i analiza*, (Zagreb: Hrvatski centar ITI: 1998.),
8. Szondi, Peter, *Teorija moderne drame 1880-1950*, (Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2001.).