

BRANKO HECIMOVIC

PET DRAMATIČARA
HRVATSKE MODERNE

DRAMSKI RAD MILANA BEGOVIĆA

I.

Tendencija Josipa Bognera,¹ koji je jedan od rijetkih kompleksnijih i ozbiljnijih ocjenjivača Begovićeve dramskog stvaralaštva, da Begovićev rad sagleda u odnosu na scenu, tačnije u odnosu drame i scene, predstavljala je već u tom svom začetku vrlo podešan put za pristupanje analizi dramskog opusa tog osebnog hrvatskog dramatičara. No taj put nije i ne može biti jedini za sagledavanje obimnog dramskog rada Milana Begovića, pogotovu što je on razapet između ekstremnih, ponekad upravo čudovišnih stavova kritike i unutar sudova kojima je čak i danas teško prodrijeti u pravu pozadinu. Samo spočitavanjima Begoviću, kao i hvalospjevima, uvijek je nešto posredovalo, što je nerijetko odvajalo smisao estetskog od smisla političkog ili apolitičkog, društvenog i stranačkog, a to je sve dovodilo do toga da su Begoviću pridavane neke osobine na osnovu nekih izdvojenih značajki — ili bi se opet ovaj ili onaj elemenat njegova stvaralaštva namjerno isticao i forsirao do te mjere da bi se zatomilo sve drugo. Otuda su i proizašla neka mišljenja koja su se po inerciji prepisivanja i preuzimanja lijepila uz gotovo sve što je Begović pisao. I to, premda je njegov dijapazon interesa i tema širok i raznovrstan, ponikao u traženjima, a omeđen individualnim mogućnostima i sklonostima koje mu nisu dopuštale da se dublje i snažnije nadoveže na realniji, istančaniji i socijalniji društveni, ljudski problem trajanja i egzistiranja, iz kojeg bi u sukobu teze i antiteze filozofsko-etičkog i estetskog spoznavanja izrasla dramaturgija jednog vremena i određenog shvaćanja.

¹ Josip Bogner objavio je nekoliko napisa o Milanu Begoviću od kojih je za Begovićev dramski rad najinteresantniji »Teatar Milana Begovića«, Hrvatska revija, 1935.

Svojevrsna heterogenost, prelaženje s jedne sfere interesa na drugu, odviše velika disharmonija obrađivanih tema i zbivanja, idejna i filozofska smetenost i nesređenost, pomanjkanje originalnosti, nedorečenost i ovisnost o utjecajima, prilikama i uvjetima, koja općenito karakterizira hrvatsku dramu novijeg datuma, od Vojnovičeve »Psyche« do pojave Krleže, i koja se u nešto blažoj mjeri nastavila i kasnije, dovodila je do sporednosti i zastranjanja, okolišanja i lutanja, zabluda i padova, do retorike i poetizacije, kao i do evokacija historije kao prigodne kurentne robe, pa i do pribjegavanja emociji kao dramaturškoj podlozi. U tom zavaravanju — koje je bilo malo, ne opće — uzdizao se kvalitet dijaloga s čisto tehničko scenskog kriterija, što je sa svim ostalim pogrešno usvojenim shvaćanjima dramskog rada dovelo do povinovanja različitim efektima i scenskoj dopadljivosti na uštrb unutrašnjih dramskih tokova i koncipiranja drame kao misaone cjeline sa strogo determiniranom i usmjerenom poantom. O nekoj postupnosti ili dijalektici razvoja dramatičara tog perioda gotovo je i nemoguće govoriti, kad se u slučaju jednog Vojnovića s »Ekvinocija« i »Dubrovačke trilogije« palo na »Lazarovo vaskrsenje«. Ili, kad se konkretno kod Begovića sa »Stane« preko oportunističke komedije »Laka služba« i raznovrsnih aktovki prelazilo na »Svadbenu let«, pa zatim na tri međusobno povezivane drame »Božji čovjek«, »Pustolov pred vratima« i »Bez trećega«, između kojih se ustobočila dramatizacija Šenoina »Diogenesa«. Nakon tih radova slijedila su opet sasvim raznovrsna i nejednako vrijedna djela — drama »Čovjek je slabo stvorenje«, bizarna komedija »Dva prstena«, dramska obrada vlastite novele »I Lela će nositi kapelinu« i još neobjavljena »Badnja večer Katice Degrelove«.

Taj nesistematičnosti, dezorganiziranosti, lutanju i gubljenju odgovara isti takav adekvat samozavaravanja i rasuđivanja većeg dijela hrvatskih intelektualaca tog doba zbunjenih i rastronjenih, utopljenih u c. i k. truleži, odnosno zaslijepljenih staniolskim obećanjima i zavaravanjem vidovdanske monarhije.

Bez smionog, naprednog i revolucionarnog, avangardnog poniranja u tadašnji košmar političkih i nacionalnih, društvenih i ekonomskih, vjerskih trvenja naša je drama do pojave zrelog Krleže, unatoč izrazitim nadarenostima pojedinaca, kao što su: Tucić, Nehajev, Galović, Ogrizović, Kosor i Donadini, dala tek dva kompleksnija dramatičara Vojnovića i Begovića, kod kojih se ipak ne može govoriti o stvaranju jednog tako osebnog, našeg, originalnog, snažnog i dinamičnog teatra, kao što je to slučaj u Miroslava Krleže. Istina, Krleža nije u kazališnu historiju i dramsku književnost ušao s nekom svojom novom dramaturgijom, kao Ibsen ili Čehov, ali je on bio toliko jak i neovisan da se othrvao svim utjecajima od Kranjčevićevih, preoblikovanih u dramski motiv sumnje, pa preko simbolističkih, sve do onih skandinavske drame na koje sam ukazuje, no koje je umio umjetnički rekreirati ostajući doslje-

dan svojoj vlastitoj individualnosti. Ta Krležina snaga da usvaja i u sebi pretače i nanovo modelira, kao i nevjerojatna sposobnost uočavanja i odabiranja, smionost, otvorenost i borbenost, koja nije jednostrana, pseudolinijska, nametnuta, nego se slobodno i nespuntano razlijeva u vehementosti doživljaja i predodžbi zajedno sa sumnjom, pesimizmom i optimizmom, gorčinom i mržnjom, prerašta u društvenu, utilitarističku angažiranost nesvakodnevnih umjetničkih razmjera i kvaliteta. A ta angažiranost nije angažiranost trena ili raspoloženja, nego sustavnost usredotočenog opusa, koja se »Aretejem« nastavlja i potvrđuje i trideset godina nakon završavanja glembajevskog ciklusa.

Započevši s donekle simbolističkim »Legendama«, u kojima je često zaokupljen problemom rješavanja unutrašnjih dijaloga preko stvaranja Sjene ili Nepoznatog, ali još daleko više scensko-tehničkim finesama i kombiniranjima, Krleža je preko ratnih drama, »U logoru«, »Golgota« i »Vučjak«, prešao period raščišćavanja odnosa sukusa drame i scenskih mogućnosti ili čak eventualnih ekvilibriranja, a u glembajevskom ciklusu je posvema ovladao unutrašnjom strukturom drame zasnovane na psihološkoj razradi zbivanja i dramaturškom pripremanju i nagovještavanju narednih događaja, pri čemu nisu zapostavljena povremena ublažavanja dramske napotosti, taktičke stanke, niti osobito skladna i funkcionalna raspodjela materije po činovima. U to je vrijeme Krleža već dopro dotle da se ne skanjiva ostvariti za dramsku teoriju ne baš sretnu sukladnost završetaka prvog i drugog čina »Agonije«, koja se odražava u revolverskim hicima i samoubojstvima baruna Lenbacha, odnosno u drugom činu Laure. Ta individualna suverenost Krleže da se smislom i tendencijom nametne ne samo scensko kompozicijskoj fakturi drame nego i dijaloškoj, najizrazitije odjekuje u »Areteju«, a ispoljuje se opet u jednom drugom vidu: u Krležinoj smionosti da nakon niz godina nadopiše treći čin »Agonije«, premda je ta njegova drama, njegovo remek-djelo, postala intimni doživljaj nekoliko generacija, koji su je doživjeli u prvotnom obliku kao dovršenu cjelinu, pa se sad nesvjesno odupiru svakom pokušaju da se taj njihov lični doživljaj, ta njihova unutrašnja, proživjela i srasla svojina bilo čime promijeni.

Milan Begović, znatno stariji od Krleže, vršnjak Nazorov i njegov gimnazijski kolega, odrastao pod drugačijim uvjetima i okolnostima, bez kadetskih iskustava, entuzijastičkog odlaska u Srbiju, borbene aktivnosti i siline autora Glembajevih i sijaseta polemika, ostvaruje sasvim različit dramski opus u kojemu se ne nazire tako očito neprekidnost i potpunost dramaturškog kontinuiteta. Široka kultura, senzibilnost i artistska narav kao i privrženost romanskoj literaturi i rani mladenački boravak u inozemstvu s hamburškom i bečkom dramaturškom i režijskom praksom, očitovala se i u stvaranju i formiranju Begovićeve umjetničke fizionomije. Povrh toga ne smije se ni u kom slučaju pri sagledavanju mnogostrane

Begovićeve aktivnosti kao liričara, dramatičara, pripovijedača, kritičara, prevodioca, pa i kao dramaturga, režisera i kazališnog rukovodioca, izostaviti njegov temperament, odgoj i literarne ovisnosti, a isto tako ni njegovo saznanje da treba pisati za publiku, osobito vidljivo u dramskom radu, u kojem se to saznanje i reflektira u širokoj i raznovrsnoj skali tema i kvalitete, kao i u najbanalnijim kompromisima i u podražavanju publici.

U osnovi lirik, ne samo u poetskom stvaranju već i u prozi — pogodan primjer za to je roman »Dunja u kovčegu« — Begović je to svoje karakteristično svojstvo zadržao i u dramskom stvaralaštvu. Poput onog leptira u Krležinoj »Agoniji«, koji kruži oko svjetiljke, a o kojem priča Križovec, Begović će isto tako kružiti oko života, osjećajući njegov čar, svjetlost, ali rijetko kada pokušavajući da se dublje i ozbiljnije zamisli nad postojanjem pozadine tog istog svjetla ili mraka. Brojna djela autora virtuozne novele »Kvartet« djeluju kao plod nebržne igre, i u njima se osjeća da pisac ponekad teži samo zatim da zabavi sebe i druge, bez ikakvih većih i dalekosežnijih pretenzija. Begović ne želi zamarati filozofiranjem, koje mu je strano. U njega nema dubokoumnih kontemplacija i pravih rezonera, egzistiraju tek svakodnevni ljudi, tačnije žene i ljudi kakvi njega privlače, kakvim ih on vidi i doživljuje. Begović se ne upušta u traženje uzroka društvenih previranja i zbivanja, pa ako ih se i dotiče, to je tek ovlaš, kao što i njegovi junaci žive samo na periferiji svega onog, što oko njih vrije i ključa. Ako i dolazi do kakvog prisnijeg odnosa s općim zbivanjima unutar intimnih, pretežno ljubavnih proživljavanja Begovićevih junaka, onda je to obično provedeno po sasvim nuzgrednoj i malovažnoj liniji, kao na primjer u drami »Bez trećega«, u kojoj je boravak Marka Barića u Sovjetskoj Rusiji tek nabačen, bez ikakve proračunate svrhe, koja bi se odsudnije odrazila na sam sadržaj. Upravo je komičan odgovor na pitanje što je Marko Barić donio iz Sovjetske Rusije? Ništa ili gotovo ništa! Rubašku, harmoniku i »harašo«, uspomenu na pustinju Gobi, sjećanje na žene u bordelima od Amura do Volge, i od Volge do Save. To je sve — a sve su to samo uzgredni, popabirčeni, nevažni rekviziti, koji djeluju isto tako nakalemljeno i neumjesno kao i Gigina konstatacija: »Izgledaš kao boljševik«, na koju Marko spremno odgovara: »I jesam«, a zatim dijalog nastavljaju dalje pomirljivim tonom Gige: »Ništa zato, svi smo mi danas pomalo boljševici!! Koliko je taj nemotivirani dijalog u svom kontekstu, u odnosu na profinjenost i uopće velikosvjetsko, pomalo uzvišeno i visokoparno ponašanje djevičanske Gige promašen, što je već uočio i Hugo Klajn, pokazuje komparacija s njenim likom u cjelini, premda on i nema jedinstveno psihološko opravdanje ili složenost i individualnost jedne Laure na koju Giga po pojedinim svojim reakcijama podsjeća, kao što uostalom i sama drama »Bez trećega« odaje izvjesnu ovisnost o Krležinoj »Agoniji«. Samo, dok Krleža između ostalog

u »Agoniju« preko živih i plastičnih likova Lenbacha, Laure, Križovca i Madlene Petrovne unosi doista fiksiranu sredinu vremena i njegova morala i amorala, već prema tome kako se želi nazvati, dotle je Begović gotovo hermetički izdvojio iz života Marka i Gigu. I baš kao što je njihov jedini sudionik u igri bio telefon, isto je tako i jedina njihova veza sa životom izvan stana, njih samih razapetih nerazumijevanjem i ljubomorom, željnim isčekivanjem i razočaranjem, bio niz uspomena, koje su Begoviću omogućile da pokreće i spaja pojedine scene, a istovremeno da po potrebi ublažuje impulse ili dodaje nove. Na tom naizmjeničnom redanju naglašenijih ili nešto smirenijih prizora, ili dijaloga, zasniva se ne samo unutrašnji ritam nego i sama kompozicija, koja je inače vrlo labilna i oskudna, tako da je zapravo teško reći nakon susreta s tim tekstom što se u tom ili onom od tri postojeća čina događa, ili, što koji od njih, dapače, karakterizira.

Odijelivši Marka i Gigu od društva i skoncetiriravši cijelu dramu na njihovu sukobu nastalom zbog prozaične i banalne Markove ljubomore, koja u stvari i nema ozbiljnijeg povoda, izuzev vremena i telefonskih poziva, Begović je bio prinuđen da nađe opravdanije i uvjerljivije uzroke njihovom konfliktu i da ih tako i psihološki objasni kao lica. Kako to unutar njihova međusobnog odnosa nije umio i uspio, a Marko nema svog Jaga kao Otelo, upleo je preko prepričavanja, da bi ipak nekako rasvijetlio i razjasnio tu bolesnu Markovu ljubomoru, historiju njegova oca, koji se zbog pijanstva nalazi u ludnici, aludirajući na taj način na tobožnju hereditarnu opterećenost svog Otela. Pravu Gigu, njenu ljubav i vjernost, opet, Begović otkriva Marku i dokazuje pomoću predsmrtnog pisma Giginog oca. Nevjerojatno je kako to pismo neočekivano i iznenadno preokreće sve u Marku i kako on prestaje skoro uopće sumnjati i želi samo da posjeduje Gigu. Baš taj preokret, u čiju realnost je teško povjerovati, rađa u Gigu bol i otpor, jer je vrijedna više od svih predbacivanja i sumničenja, već samim time što je Marko povjervovao jednom običnom pismu, a ne njoj od koje je sve primao sa sumnjom, koja se nazrela i u prvim treutcima toliko očekivanog i priželjkivanog ponovnog viđenja, kad je nije ni konvencionalno zagrlio i poljubio. Izazvana i revoltirana tom neprijatnom promjenom, zgranutu djelomično i požudom, koja prevladava u Marku a izmučena višesatnom torturom neograničene ljubomore, Giga ubija muža i time se završava ova drama krhkih i površnih obrazloženja i providnih dramaturških pomagala. Sigurno je: da nema vješto vođenog dijaloga od jedne asocijacije do druge, da taj dijalog nije sam po sebi živ, ležeran i lak, da Begović nije bio navredan poznavalac ženske prirode i ljudskih intimnih reakcija, makar i pomalo erotski zahvaćenih, ova bi se drama izgubila u svojoj vlastitoj životnoj izoliranosti unatoč mjestimično interesantno zagovaranom problemu ženske emancipacije i ravnopravnosti, ali, naravno, na bazi seksualnih preokupacija.

Begovićevo vrludanje i okolišanje, a možda i potcjenjivanje ili zaziranje od bilo kakve čvršće i kompaktnije veze sa stvarnim životnim kretanjem i trajanjem u punoj kompleksnosti vremena, sredine i kauzalnosti, proteže se kroz gotovo sve njegove dramske radove i nadvladava čak i onda kad se u njih, kao što je to slučaj s dramom »Čovjek je slabo stvorenje«², unose likovi revolucionara i atentatora. Ta se drama s tragičnim finalom pretežno temelji na razotkrivanju pravog lika Vike, žene dvadeset četvorogodišnjeg šofera Jože, koja se u neograničenoj slobodi i povjerenju muža udaljuje od njega, a i od svega onog što je stvarno okružuje, pa teži nečem tobože višem, otmjenijem, što misli naći u društvu policijskog pristava i njegove ljubavnice Angele. Nagli preokret, koji počinje nakon njena ponovnog susreta sa starim prijateljem, inače revolucionarom Francom, a koji se nastavlja napuštanjem Jože, da bi se produžilo ono što se nekad nagovještavalo u odnosima između nje i Franca, samo je akciono naznačen, kao i većina takvih prelomnih, okosnih i presudnih događaja u toj drami. Najadekvatniji primjer za to je preobrazba Franca, koji živeći sakriven s Vikom u stanu nekog slikara zaboravlja na atentat, pa umalo i na svoja uvjerenja. Taj motiv kolebljivosti i Francove neodlučnosti u kojem ima potencijalne dramske privlačnosti, u Begovića je naprosto zaobiden, konstatiran, ali ne i razjašnjen, praćen. Begović je umjesto toga dao reljefan i živ lik Jožine majke, naročito u uvodnom dijelu drame, ili je opet, sklon erotskim elementima, inzistirao, recimo, u didaskaliji da se Vika na početku drugog čina pojavi poluodjevena. Ne treba mimoidi scensku efektност takva rješenja, koje ne svjedoči samo o iznenadnoj promjeni s obzirom na prvi čin nego uvodi odmah i jednu novu sadržajnu komponentu, a to je veza između Vike i Franca, koja kasnije sve to više prevladava i postaje potpuno dominantnom. Nedvojbeno je da je takav početak drugog čina Begović itekako promišljeno realizirao, isto kao što je u završnom trećem činu svjesno razradio odulji uvod, i sa samo nekoliko rečenica, doduše s različitim rezultatom, okarakterizirao goste kavane i postigao scenski dopadljiv ugođaj. Sve to potvrđuje da Begović od samog početka namjerno paralizira i suzbija oštrinu i pravi smisao drame, pa se i udaljuje od Franca i njegove metamorfoze, koja je mogla biti idealna potka za sva zbivanja. Sve to kao da je Begović previdio ili zabacio. On čak prelazi i preko funkcije i akcionog komentara revolucionara, Francovih drugova, koji su skicirani bez razloga i ozbiljnijeg nastojanja da se pronikne u njih i njihova shvaćanja i borbu.

Banalnost, lepršavost i lakoća, površnost i izrazita neovisnost o bilo kakvoj determiniranosti ili autentičnosti, a naravno i angažiranosti, prevladavaju u drami »Čovjek je slabo stvorenje« do te

² Drama »Čovjek je slabo stvorenje« napisana u Bisag-gradu 1933, dosad je neobjavljena, a izvođena je samo u Brnu.

mjere da ona djeluje tek kao neka dobroćudna scenska ljubavna storija s pikantnim i napetim detaljima, koja uz to nema nikakvih većih pretenzija osim nekoliko uzgrednih primjedbi zagubljenih unutar samog teksta i samim time prilično nezapaženih i obezvrijeđenih. Autorove simpatije i antipatije prema pojedinim licima više su nego skrovite i prekrivene, pa je dosljedno tomu izostavljen i bilo kakav naglašeniji stav. On je sveden samo na poneka obilježja koja govore tek o dotičnom licu, a ne i o društvu kojemu ono pripada. Sličan postupak primijenjen je i u posljednjoj Begovićevoj drami »Badnje večje Katice Degrelove«, u kojoj dramatičar pretežno ustanovljuje postojeću situaciju i evocira minule događaje, konstatira, ih, ali bez ikakvih dalekosežnijih planova da ih produbi i sintetizira kauzalnošću motiva. Međutim, već sama konstatacija položaja u kojem se nalaze srpski internirci iz Srijema u Bisagrađu, a taj je položaj uistinu jeziv, mračan, surov i krvav, ukazuje na autorov stav, na njegovu težnju da sve to razotkrije bez sustezanja i bojažljivosti. A bilo je itekakvih razloga da postoje bar obziri! Naime, ni u jednom dramskom tekstu dotada, u cjelokupnoj jugoslavenskoj literaturi, nije tako jasno i otvoreno izneseno nacionalno pitanje i pitanje vjerske tolerantnosti. Zbog toga i ne začuđuje što nije došlo do izvođenja tog djela u Beogradu, gdje je ono uvijek znano, jer se upravo u to vrijeme dolazilo do zbližavanja reakcionarne Mačekove HSS s beogradskom vladom, pa se predpostavljalo, »vjerojatno«, da bi izvođenje Begovićeva djela moglo povećati nesuglasice i nacionalne netrpljivosti, što u to vrijeme nije bilo u interesu glavešinama Beograda, a ni Zagreba. Nakon prekida proba, do kojeg dolazi zbog zabrane neke dvije godine prije hitlerovskog napada na Jugoslaviju, to je djelo i do danas neigrano i neobjavljeno.

Nekoliko godina ranije Begovićeva je dramatizacija Šenoina romana »Diogenes«, koja je doduše doživjela i svoja prva izvođenja, izazvala mnogo bučniji politički odjek i komentare, iako je u samom tekstu politički momenat bio uistinu periferan, a satiojao se u aludiranju na pucnjavu i ubojstva u beogradskoj Narodnoj skupštini 1928. I mada je ta aluzija djelovala kao neki umetak, ona je izazvala ne samo represalije nad Begovićem, koji mora napustiti svoje direktorsko mjesto u Hrvatskom narodnom kazalištu i otići da predaje u školi, već je istodobno utjecala i na neobično blagonakloni stav većeg dijela hrvatske kazališne kritike prema toj dramatizaciji, koja je više rezultat umješnosti nego umjetničkog rada, pa se njena vrijednost — ili preciznije rečeno zanimljivost — izdiže nad Begovićevom dramatizacijom Arcibaševljeva »Sanjina« jedino utoliko što se tu radi o domaćem tekstu. Dramske predispozicije Šenoina romana, koje su navele još 1903. godine Antu Benešića da ga dramatizira, a kazališnu upravu da tu dramatizaciju izvodi, Begović je vješto iskoristio, raskošno oživivši svijet Jankovića, tog hrvatskog Diogenesa, grofa Bačana i obrstara Kleefeldsa, barunice

Sermage i kanonika Baltazara Krčelića, grofa Oršića i zagrebačkog biskupa Tausija, kao i onog majstora Mije Magića, Josipa Juratovića i Babike, a da se pritom vrlo malo udaljavao od originala. Dramatizacija ipak ima dosta slabosti, koje su zacijelo nastale iz nepažnje ili nehata, jer je teško i pretpostaviti da je Begović svjesno dopustio nelogičnosti marionetskog dolaženja i odlaznja sa scene.

Ova digresija s dramatizacijom »Diogenesa« rječito potvrđuje u kojoj su mjeri ponekad čisto sporedni elementi utjecali na valoriziranje Begovićevih djela, koja u širem rasponu predstavljaju i danas priličnu nepoznanicu, kao i sve popratne pojave oko Begovićeve stvaranja koje će se pobliže razjasniti tek kad jednom bude skupljena i razmotrena sva literarna ostavština pokojnog pisca, pa čak i njegovi brojni džepni kalendari — notesi.

II.

Pošto je Tadijanović uspio dokazati da je i Vidrić ostavio bilješke za svoje pjesme i da ih je zapisivao, što je nekada negirao pokojni Antun Barac, a to su njegovo mišljenje usvojili i drugi i učinili ga upravo službenim, oprez nalaže izvjesno ograđivanje od usmenih svjedočanstva³ prema kojima Begović svoje drame uopće i nije pisao u nekoliko koncepta ili pravio bilo kakve ozbiljnije i zamašnije nacрте i bilješke. Vjerojatno će biti teško dokazati i to, da da se on vrlo dugo zanosio nekom temom da bi tek onda kad bi je u potpunosti usvojio, prevladao i razradio u sebi, ali samo intuitivno, prišao pisanju u kojem je razmjerno malo križao i preinačivao.

Primjer drame »Badnje večē Katice Degrelove« pokazuje da se Begović služio i s nekim podacima i da njegova djela nisu isključivo plod imanigacije. U pismima profesora Živorada D. Popovića iz Šapca Begoviću može se naići na niz podataka za »Badnje večē Katice Degrelove«, dramu koja se događa na razmeđu 1915 — 1916 u starodrevnom Bisag-gradu, koji je nakon nešto više od dva desetljeća poslije toga zakupio sam Begović.⁴ Tu on vjerojatno i saznaje za historiju srijemskih interniraca o kojima mu, između ostalih pričaju i dvije sestre Weis, koje su i u dane internacije, kao i za susreta s Begovićem, vodile tamošnju poštu. Iz tih izvora crpao je, čini se, Begović svu građu i pojedinosti za svoju posljednju dramu. Kolika je njegova ovisnost o tim podacima i u kojoj se mjeri on koristio njima i preuzimao ih, može se ustanoviti usporedbom imena lica iz drame i onih iz pisama Živorada Popovića,

³ Ta usmena svjedočanstva uglavnom potiču od supruge pokojnog pisca — Danice Begović.

⁴ Ovo se pismo, kao i niz drugih u vezi s dramom »Badnje večē Katice Degrelove«, nalazi među ostavštinom pisca koju čuva njegova supruga Danica.

kao i preko upoređivanja osobina tih lica, pa i većine pojedinosti i događaja. Osobito je interesantno za takvo upoređivanje prvo sačuvano Popovićovo pismo:

Vrlo poštovani Gospodine Begoviću,

Tragajući za podacima o životu Srba interniraca u Bisag-gradu, nakupio sam u selu Grabovcima, 15 km. od Šapca, zanimljivih stvari. U tome mi je pomogao g. Boško Mijić, učitelj, jedan vrlo vredan i inteligentan čovek.

Tamo su bili iz Grabovca: Gliša Bogdanov (14 god.), Agica Pešić-Lederer (30 god.), Krsta Veljkov (15 god.), Žika Protić (16 god.), Jovan Damjanović (16 god.), Lazar Bogdanov (invalid, 25 god.), Tina Jakovljević (iz Vitojevaca), Apolona Đurđević (40 god.), Branko Đurđević (15 god.), Milovan Gavrilov, Draga Gavrilović, invalid, Marija Matijević, Đura Pauča, Srbin iz Like, biv. žand. narednik u Grabovcima, Dušan Ostojić, šumar iz Kupinova i dr., mahom iz okolnih sela.

Po njihovom pričanju život u Bisag-gradu kao i sve ono što je prethodilo interniranju izgleda ovako....

Po dolasku u Bisag-grad, nastaju prave muke. Neopisive. Neizdržljive. Odvojili su žene. Smešteni su, svi, u konjske štale, udaljene od varoši. Na štalama nije bilo tavanica, crep polupan... Kiša i sneg padali su u štale. Roblje je ležalo na cigljama i betonu bez trunka slame. Podmetali su podase (ko je imao) nekakve stare haljine, čebad i ponjovice. U odele-njima koja su bila stalno zatvorena, ležalo je trideset do četr-deset duša. Iz štala nisu mogli izlaziti, te su i nuždu vršili unutra.

Žene su porađale, bez babice asistencijom neke seljanke Zorke Drobac iz Grabovca. Piska gladne i prozeble dece i bole-snih žena, kuknjava i plač gladnih i izmučenih, ranjenih i izmrcvarenih, to je bio neprestani i jedini izraz života. Oko na oko nije se moglo sklopiti.

Hrana je bila vrlo slaba. Pasulj je mirisao na gas. »U manje-rkama se nalazili kadšto skuvani miševi!!«, veli Agica Led-erer. Hleba nisu imali. Umjesto hleba primali su tvrđi pasulj i kiselu proju. Parče proje po ceo dan. Čorba i pasulj su nekad tako smrdeli da se nije moglo jesti. Pozivao se lekar da okusi jelo. Jednog dana smilovao se lekar i došao. Jelo nije kušao, već ga samo pomirisao, namršćio se i otišao. Svako je lično morao sa manjerkama ići na kazan. Za drugog nije mogao primiti jelo.

Bolesni i stari nisu mogli stajati u redu, te su izostajali, a vojnici sa bajonetima ugurivali su ih u red vičući: »Kurve serbiš... Boga vam rackog!«

Lazar Bogdanov (25 god.), austriski invalid, nije mogao držati manjerku, pa zato nije hteo izlaziti na hranu. Naterali su ga. Kad su ga hteli odvojiti od rodbine, u drugo selo, on se

protivio. Zato su mu kundakom ruku ozledili. Prijavio se lekaru. Ovaj ga je pregledao i rekao: »Trebali su vam oči izvaditi i pustiti da se potucate po šumi od jele do jele. Izdajniče naše države!«

Oružnik Marjanović tukao je koga god stigne. Neke su žene pod pritiskom husara morale odlaziti noću u njihov stan. »Narod se pokvario« veli Agica Lederer. Oružnici su krali novac od interniranih pod izgovorom da to traže muževi s fronta. Kad je Agicu, docnije, muž na frontu izvestio da novac nije primio, Agica je pljunula u lice oružniku Marjanoviću. Oružnik joj je zapretio da će je obesiti kao veleizdajnicu: »Obscite me odmah! Ionako život nije lak. Moje petero dece gladuju u selu, a vi čuvate nas žene«.

Lederer čiji je muž bio Madar, a ona Srpkinja, i čija se kći tada nalazila u selu, pred porođajem, nije se mnogo plašila. Ona je grdila husare, a oni su je mučili.

Agica priča realistički sve zgode života u Bisag-gradu. Nehigijenski način života mnoge je pre vremena u grob oterao. Najviše se umiralo od hladnoće, gladi i tifusa. Reumatizam je bio najčešći gost. Od nečistoće se bilo namnožilo belih vašiju da su se ljudi i žene četkama po prsima strugali i čistili. Niko se nije mogao potpuno očistiti. Nacionalna i verska osećanja su stalno vređana. Nikakve verske dužnosti nisu mogli vršiti sem sahrane mrtvih. Sveštenik nije sahranjivao po jednog već po nekoliko. Mrtvi su ležali, sami u crkvi. Dok sveštenik ne dođe da izvrši opelo, mrtvaca su napadali pacovi, pa su ga grizli, često tako iznakazili da ga ni rodbina nije mogla poznati.

Žive, u kasarnama, napadala je nekakva bolest — svrab da se po ceo dan drapalo. Kad je lekar dolazio, uostalom vrlo retko, gledao je izdalje. Pojavila se i kolera. Katica Degrel iz Klenka bila je žrtva ove opake zaraze.⁵

Uz imena Katice Degrelove i Stjepana Marjanovića u Begovićevoj drami nalazimo iz ovog pisma, i druge kao što su: Agica Pešić-Lederer, Apolona Đurđević, Branko — njen sin, Draga Gavrilović, Đura Puača, Zorka Drobac, Lazar Bogdanov, Zika Protić, Kosta Veljkov..., a što je isto tako zanimljivo, preuzeta su i neka njihova obiležja i osobine, pa Zorka Drobac, na primjer, pomaže pri porođaju, Lazar Bogdanov je invalid kao i Draga Davrilović, dok

⁵ Uz to pismo, citirano većim dijelom, i to najvažnijim, datirano: Šabac, 8. juna 1938, u Begovićevoj se ostavštini nalazi još nekoliko njih, koja su također vezana uz nastajanje drame »Badnje veče Katice Degrelove«. Između ostalih sačuvano je Popovićovo pismo (Šabac, 19. januar 1939) u kojem on javlja da je Katica Degrelova živa, a i dva pisma Katice Degrelove autoru. Osim tih pisama sačuvan je i jedan dokumenat o zabrani izvođenja »Badnje večeri Katice Degrelove« u Beogradu.

uz imena Đure Puače i Dušana Ostojića gotovo istim riječima kao u pismu stoji — Ličanin, bivši stražmeštar u Grabovcima, odnosno nadšumar iz Kupinova.

Begović se inspirirao u pisanju i nekim drugim pojedinostima: kao o hrani, nehumanosti liječnika, bolestima ili o prevarama koje su vršili stražari kako bi se domogli novaca interniraca, što ilustrira i slučaj s Agicom Lederer prenesen u dramu. Lik te žene osobito je zainteresirao Begovića, pa ga je on posebnom pažnjom razradio i nadopunio.

Međutim, drama »Badnje večé Katice Degrelove« nije zanimljiva za Begovićevo dramsko stvaranje samo zato što prikazuje kako je on ponekad prilazio radu, ili tek kao suhi dokumenat i obično svjedočanstvo jednog vremena. Posljednju Begovićevu dramu nedvojbenih kvaliteta treba razmatrati kao dramsko djelo u kojem su neujednačeno spojena i isprepletena puka konstatacija i prigušena prisutnost autora, koji uočava netrpeljivosti na nacionalnoj i vjerskoj bazi, koji je svjestan strahota i zlodjela, ali koji ipak u krajnoj liniji unatoč svemu što iznosi, a što izaziva suosjećanje i sućut, ostaje vjieran sebi, pa i svojoj prpošnosti, lakoći, jednostavnosti i djelo-mičnoj površnosti, kao i do fascinantnosti dovedenoj temi žene, koja ga opsjeda i navodi ponovno na pravljenje raznovrsnih kompromisa i ustupaka, banalnosti i površnosti.

Kao što se u Galovića uporno proteže motiv smrti, taj lajtmotiv njegova života i stvaranja, preuzet donekle od Maeterlincka, a u Krležu opet često defiliraju rezoneri, u Begovića je iznad svega postavljen i izdvojen lik žene, koja se javlja u različitim varijantama, međusobno oprečnim, nespojivim. Upravo su rijetki Begovićeви dramski tekstovi gdje neki ženski lik ne dominira ili bar nije sa svojim problemima, koji to obično i nisu, ravnopravan ostalima. Taj Begovićev interes za ženske likove, mnogostruko ispoljen, doveo je kritičare do inzistiranja na erotskim elementima u Begovićevom dramskom stvaralaštvu, a njega samog do ovisnosti i maksimalne ustrajnosti u traženju novih finesa u oblikovanju ženskih lica koja su obično zamišljena kao hipertrofirane individualnosti, ali samo u granicama senzibilnog. Ti Begovićeви ženski likovi lavičaju svojom neodlučnošću, nedoumicom, razapetošću između racionalnih odluka i svoje ženstvenosti. Tako je to i u liku Katice Degrel, iako je takvo što s obzirom na samu tematiku drame i njenu mjestimično sumornu i gorku, nemilu i stravičnu potku pomalo neočekivano. Autor Katicu Degrelovu upravo izdvaja iz sredine kojoj ona pripada, pridaje joj neko posebno mjesto, i to ne samo kompozicijski; spekulira s njenom neodređenošću i erotskim provalama, koja su u opreci s njenim svjesnim i promišljenim postupcima, ali ne i s Katičinom prirođenom ženstvenošću, pa ponekad i koketerijom. Ta njena ženska, unutarnja rascjepjenost i svojevrsni dualizam rijetko su, međutim, zahvaćeni s većim rafinmanom i sen-

zibilnošću. Kao najbolja ilustracija za uspjelija rješenja može poslužiti Katićino časovito podavanje čisto tjelesnoj potrebi da se prepusti plesu kad zaboravlja da pleše s komandantom logora Marjanovićem, i to između svih drugih interniraca, koji su kao i ona zatečeni ciganskom muzikom u čast katoličkog badnjaka. Katica zaboravlja u tom trenutku i to da ju je Marjanović prekinuo u plesu s Batom Gramočijom, koji ionako pati zbog nje. U tom plesu na katolički Badnjak, koji slave pravoslavni internirci zahvaljujući »dobroti«¹ stražmeštra Marjanovića, zacijelo je najizrazitije i najsugestivnije ispoljen erotski elemenat u sveopćem podavanju ritmu muzike i zaboravu patnji i nesreća. Karakteristično je za Begovića da on tu ne zastaje, već iznenada prekida taj elementarni prizor plesa, ostvarivši scenski blistavi efekat i logičan završetak čina viješću da se Bata Gramočija objesio. Begović je u »Badnjoj večeri Katice Degrelove«² uspio dati nekoliko takvih potresnih i impresivnih prizora, koje je odmah i kompozicijski iskoristio i osmislio. Sva tri čina, a i intermeco, završavaju efektno. Prvi čin je tako okončan izbezumljenim skokom malog Branka kroz prozor sobice u kojoj je zatvoren, dok do njega dopire bolno jaukanje njegove majke Apolone koju batinaju po nalogu Marjanovića, jer se zbog Branka zakvačila sa stražarom i izgrebla ga noktima. I dok odjekuju jauci Apolone pod udarcima batine Begović ne oda je da je dječak ostao živ već završava čin, da bi kasnije ponovno upleo u radnju dječaka i njegovu majku i pruži mogućnost Gavriloviću da podrugljivo komentira naknadno i tobožnje Marjanovićevo dobročinstvo:

»Pravo austrijsko srce! Nedavno je isprebijao mater, a danas šalje sinu kolačice! Tako su mome sinu prišli srebrnu medalju, a mene istog dana otpremili u internaciju.«

Nakon tog uvodnog čina, u kojem radnja postepeno raste do kulminacionog završetka, dolazi drugi sa spomenutim prizorom plesa i samoubojstvom Bate Gramočija, koji je i inače sav u pomalo povišenom tonu već samom atmosferom i ambijentom. Tu su internirci pred prostorijama u kojima su nagruvani i u stvari, utamničeni — njihovi razgovori, koji se kreću od zadirkivanja do surovih reagiranja i vike na ušljivog čiku Ljubišu u čijoj pojavi ima nešto neobično i čudno, samotarsko, što se preko asocijacija može dovesti u vezu s eventualnim utjecajem ruske literature. Da bi se postigla kompozicijska ravnoteža, a i sadržajno pomakla radnja unaprijed, Begović piše intermeco, koji ima posebnu funkciju, a koji se isto tako kao i prethodna dva čina završava potresnom scenom kad Marjanović naređuje stražarima da pucaju na internirce zaplašene kolerom. Nakon tog intermeca, koji je uz drugi čin dorečnije dio drame, dolazi treći čin, posljednji, koji kao tragičnu poentu donosi Marjanovićevo ubojstvo Katice, no koji ipak unatoč tome naglašenom finalu, pripremanom i donekle očekivanom, nema odgovarajuću jačinu, obrazloženost, logičnost i uvjerljivost nužnu da bi

doista bio najdominantniji, a ne samo rasplet bez pravog i kontinuiranog dramskog intenziteta, koji bi se dosljedno pripreman i vođen dizao po kompozicijskoj liniji razvoja drame. Naime, premda u tom dijelu drame dolazi do razjašnjenja svih postupaka Katice Degrelove, što uzrokuje i njenu smrt, on ne predstavlja kulminaciju drame, njen bitniji i istinski dio, već pad u odnosu na snagu i sadržaj prethodnog intermea i drugog čina. Razlog tomu treba tražiti u činjenici da je po većini svojih komponenata konstrukcija dramske radnje u vezi s ličnošću i sudbinom Katice Degrelove uglavnom vrlo labava i providna, kao što je i ona sama ponekad nekako varljivo popularno svilenasta, izgubljena i vulgarnizirana u surovosti okoline sa svojom nametnutom ženstvenošću i praznim i naivnim dijalozima. Njeno aktivno uključivanje u stvarne događaje i život interniraca, kao i lom njene pasivnosti — koja se inače prekida tek spontanošću uzvika mržnje i ogorčenja kad Marjanović naređuje da se puca u zaplašene i uzbuđene internirce, ili se opet u blažoj mjeri ispoljava zauzimanjem za njih, konkretno za Agicu Lederer — u dva je navrata odviše vidljivo inkonstruirano i nabačeno. U prvom slučaju to je kad Katica Degrelova bilježi poruku umirućeg Ležaića, koja je kasnije, pošto je krišom prenijeta iz logora, doprla od ruku vladinih organa, a od njih je opet poslana Marjanoviću da on istraži od koga potječe, preko čega on prelazi znajući da je napisana Katičinom rukom; i u drugom kad se otkriva da je Katica dala trojici dječaka, takozvanim Principima, revolver da ubiju Marjanovića. Taj posljednji događaj, do čijeg razjašnjenja dolazi samo djelomično, ostavlja utisak da je zamišljen tek kao povod da bi se drama okončala, i da sam po sebi i nema dubljeg rezona.

Katicu Degrelovu Begović ustrajno vodi po krhkoj i tankoj liniji ženstvenosti i ispraznog rasuđivanja, a da je podrobnije ne određuje istinskim i vjerodostojnim potezima, koji bi se skladno utopili u opću atmosferu logora i stradavanja i mogli se po svojoj realnosti i sadržajnosti mjeriti s dojmovima koje ostavljaju prizori iz života interniraca. Zbog toga ova neigrana i neobavljena drama, koja je karakterističan primjer za našu nemarnost prema dramskoj baštini nije dosegla svoj puni domet ostvarljiv prema nekim sadržajnim predispozicijama.

III

Premda je gotovo svako generaliziranje u umjetnosti, a time i u dramskoj književnosti, nepoželjno, neestetsko i nezahvalno, ono je ipak donekle primjenjivo radi preglednosti i konciznosti sagledavanja onog što se obično naziva bitnim, specifičnim ili karakterističnim za pojedinog stvaraoca, generaciju, ili neku granu umjetnosti jednog naroda uopće. Kad se takvo poopćavanje provodi nad dramskim djelom Milana Begovića, onda se iz tog djela njegova obimna

stvaralaštva izdvajaju značajke koje su se pokazale dominantnim i u njegovoj posljednoj drami »Badnje večé Katice Degrelove«. U prvom redu to je svakako već naglašena sklonost obrade ženskih likova, i to isključivo na podlozi ljubavnih zapleta i peripetija koje ponekad zaprepašćuju moraliste lascivnošću i erotikom. Paralelno s time moguće je, a i neophodno, razmatrati neprekidnu tendenciju stvaranja izrazite teatarske drame ili bar scenski vješti i atraktivnih tekstova kod kojih se ta scenska, pretežno vizuelna, komponenta nameće i sadržaju i dapače ga uslovljuje. U tom traženju scenskog i teatarskog izraza često je samo radi efektnosti i atraktivnosti nastala većina Begovićevih dramskih ostvarenja u kojima on nastoji da se što manje ponavlja, odnosno da neprekidno pronalazi nove i privlačne elemente. U tom traženju dopadljivih scenskih dosjetki i rješenja Begović nerijetko žrtvuje pravi smisao i namjenu djela, zaboravlja se i luta od jednog scenskog rješenja, ma kako ono bilo površno, do drugog, kao što i od jedne asocijacije, ideje, teme, motiva, pa i utjecaja, bez svake trajnije i dublje ovisnosti i posljedice, prelazi drugoj, trećoj, ostajući vjeran jedino tom svom nestalnom i hirovitom lutanju i neiscrpnom motivu žene i ljubavi, sklon lakoći i lepršavosti, sažetosti i neposrednosti dijaloga.

Ta okolnost da Begović često donosi nešto novo zasnovano na scensko-tehničkoj komponenti drame i da se u tom traženju scensko-tehničkih rješenja služi širokom skalom saznanja i poznavanja najmodernijih evropskih dramskih tekstova, uslovlila je da su subjektivna shvaćanja nekih Begovićevih kritičara o njegovoj podčinjenosti utjecajima pa čak i svojevrsnom eklekticismu, prerasla u objektivne sudove, koji se, međutim, nikad nisu bazirali na bilo kakvim solidnijim komparativnim analizama, već su svoj začetak i osnovu imali u proizvoljnim i individualnim impresijama. Nedvojbeno je da je Begović bio vrstan poznavalac svojevremenih modernih, a isto tako i mondenih, stremljenja i težnji evropskih dramskih pisaca i da je znao ocijeniti privlačnost neke teme kako za kazališne ljude tako i za publiku, pa je zbog toga vjerojatno u svom stvaranju i činio iznenadne i neobjašnjive prelaze i skokove, koje bi zaista možda bilo moguće potpunije obrazložiti nekim komparacijama i analizama. No istodobno više je nego sigurno da bi te komparacije i analize ostale tek na pukoj konstataciji ponekih Begovićevih asocijacija kao i slobodnog, preosjećajnog i usvojenog, oplemenjenog korištenja tuđim djelima. A to ni u kom slučaju ne može biti osnova za osporavanje originalnosti Begovićeve stvaranja. Kao dramatičar Begović se doista pretežno nadovezuje na traženje tadašnjeg evropskog teatra, jer ga poznaje i prati, kao što se niz drugih naših dramskih pisaca nastavlja na ne baš blistave i bogate tradicije sjeverozapadne hrvatske književnosti, ma kako one često bile samo odjek raspona domaćeg repertoara i modificiranih i okašnjelih upoznavanja stranih književnosti. Pitanje je,

zapravo, što je Begović i mogao nakon stečenih iskustva na hamburškom »Deutsches Schauspielhaus« i »Neue Wiener Bühne« naučiti od naše drame svog vremena, izuzev od Vojnovića, na kojeg se dosta oslanjao, kad je uz to svoje iskustvo, koje je obnavljao kasnije i putovanjima, posjedovao široku kulturu, osobito s područja dramske literature. O toj povezanosti s evropskom dramskom literaturom govore i njegovi brojni prijevodi scenskih tekstova Goëthea, Schillera, Kleista, Grillparzera, Hofmannstala, Zweiga, Wedekinda, Dymova, Maeterlincka, Goldonia, D' Anunzija, Pirandella, a i nekih drugih manje poznatih autora. Osim toga Begović već prema svojim sklonostima općim temama prelazi okvire nacionalnih, domovinskih problema i dobiva izvjesnu sadržajnu i stilsku općenitost koja je i pridonijela da su njegove drame naišle svojevremeno na veliko zanimanje i izvan Jugoslavije, i da su izdvojene često i mnogo puta na različitim jezicima. Neopredijeljenost i nekonkretnost odvlače Begovića od hrvatske dramske tradicije još u doba kad se i nije nazirao dramski opus Miroslava Krleža, koji će kao prvi naš dramatičar u novijoj književnosti imati svoje sljedbenike u čisto dramaturškom, a i idejnom smislu i koji je postao začetnik novog angažiranog dramskog izraza, koji se nije gubio u zaobilaznjima, već je u razdoblju između dva rata djelima Feldmana, Kulundžića, Matkovića i Marinkovića otvoreno i neuvijeno svjedočio o svom vremenu. Ipak se ne može reći da je Begović samonikla pojava u hrvatskoj književnosti. On se nastavlja djelomično na Vojnovićeva nastojanja, obuzet doduše sasvim drugim temama i željama, sklonostima i opsesijama. No podudarnosti i srodnosti ima također dosta.⁶ Kao što, na primjer, Vojnović na početku svoje dramaturške aktivnosti zaobilazi domaće sižee i prebacuje svoju komediju »Psyche« u Beč, gdje se ona zbiva u salonima grofice Woronske i u atelijeru slikara Vladimira Braniewskog, tako je isto Begović potražio utočište za svoj mladenački pokušaj u efemernom motivu oduševljenja poljske grofice Walewske za tobožnjeg spasioca njene domovine Napoleona. Samo »Gospođa Walewska« danas, kao i nekad, predstavlja isključivo kuriozitet, zablude talentiranog autora, koji se zanio bizarnim motivom i ostao na njegovu nivou. Dapače, može se čak reći da Begović u tom motivu i nije osjetio prave dramske elemente, jer drama zapravo tamo svršava gdje je trebala da počne. Sve ostalo što je prethodilo i što je dovelo groficu Walewsku do njena povratka mužu do Napoleona, naivna je ekspoziција s trivijalnom aristokratskom politurom, koja može oduševiti i zanimati jedino vjekovječne duševne šiparice bez obzira na spol i godine. Ne baš uvijek glatki i skladni stihovi, te šarm velikosvjetskih zbivanja i čuvenih imena elegantno i znalački iskorišten

⁶ U novije vrijeme o temi odnosa Vojnović — Begović objavljen je napis Nikole Ivanišina: »Ivo Vojnović i književno djelo Milana Begovića«. Književnik br. 11.

nisu »Gospodi Walewskoj« osigurali trajnost i dali smisao. Iza pozlate ostala je površnost i šupljikavost. Ta vanjska politura kojom se Begović uporno kitio primjetna je već i u djelima nastalim prije »Gospođe Walewske« od kojih se obično, i to redovito uzgred, spominje, pa i poznaje samo »Myrrha«. Na nekoliko drugih mladenačkih tekstova Milana Begovića, jednog od korifeja hrvatske moderne, sasvim se zaboravilo, premda su oni i te kako interesantni i poučni pri uočavanju variranja Begovićevih stilskih i sadržajnih naklonosti i opredjeljenja kasnijih razdoblja. Osim toga ti prvi dramski pokušaji pokazuju kako Begovićeva erotika i opsjednutost ženskim licima datiraju još iz tog početnog, mucavog perioda, kao i to da je on već i u tim radovima ljeporječiv, sklon magičnoj pitoreskosti i blještavoj scenskoj zavodljivosti i pompeznosti, kojima žrtvuje ozbiljnija traženja i probleme. Ti dramski skerci, slike i dramoleti — »Pod ciganskim šatorom⁷«, »Na dnu mora⁸«, »Fernando i Korisanda⁹«, »Blago i slatko umiranje¹⁰«, »Lijepa kneginja¹¹« nemaju još dramskog potencijala i isto tako su, ako ne i bolje, mogli biti napisani u formi neke pripovijetke.¹²

U tim nevjesticim i neprivlačnim dramskim pokušajima Begović se uglavnom zadržava na iznošenju strasti i ljubavnih stradanja, koja prati bez izrazitijih nastojanja da suprotstavi unutar drame pojedine ličnosti i da na tom sukobu razvija radnju i gradi zaplet. Čini se ponekad kao da se ta djela ne konkretiziraju u direktnoj akciji, nego preko nekog indirektnog pričanja bez imalo dramskog intenziteta. To se ispoljuje i onda kad Begović posize za ekscentričnim motivima kao što je ciganska ljubav i strast, što pobuđuje odmah podsjećanje na Puškinovu poemu »Cigani«, gde je ta ljubav dobila i svoj tragični i sadržajni akcenat, a nije ostala, kao kod Begovića, samo sporednost i etiketa banalne i nabačene skice s vračarom i patuljcima, koji se javljaju kao hor. Taj hor i patuljak koji na prosceniju drži prolog doživljuju svoju metamorfozu u »Fernandu i Korisandi«, romantičnoj priči o kraljevoj kćeri Korisandi i pažu Fernandu u kojeg se zaljubljuje druga kraljeva žena Rozalinda. Simptomatično je da Begović u obje te jednočinke uvodi lica po potrebi, kako bi preko njih — vračarke i alkemičara — ostvario tobožnji zaplet. Još bljeđa i siromašnija po idejama i obradi jest dramska skica »Na moru« u kojoj se pojavljuje zahirjeli oblik hora, i to sa sasvim nevažnom ulogom.

⁷ »Prosvjeta«, Zagreb, 1894.

⁸ »Prosvjeta«, Zagreb, 1896.

⁹ »Nada«, Sarajevo, 1897.

¹⁰ »Nada«, Sarajevo, 1901.

¹¹ Kalendar »Svacić«, Zadar, 1904.

¹² U ovaj period Begovićevog stvaranja ulazi i drama »Za tuđu sreću«, koja je navodno igrana na pokusnoj pozornici u Splitu 1903. (Vidi bilješku o Begoviću u knjizi »Hrvatski pripovjedači I.«, četvrto izdanje) Nije poznato gdje se nalazi rukopis te drame.

Po tematici nešto se od ovih dramskih pokušaja izdvaja »Blago i slatko umiranje« s jesenskim, kišnim i monotonim vremenom provincijskog grada, u kojem ostarjela Agar iščekuje brata župnika da bi zatim po njegovu dolasku smireno umrla, pošto ju je on obavijestio o vjenčanju mlade susjede s čovjekom u kojeg je i sama Agar bila zaljubljena. Samo i taj tekst s blagom sjetom i intimnošću, no bez cizeliranosti i punokrvnijeg tkiva, nema još preciznost i osobine dramskog ostvarenja, kao ni dramolet »Lijepa kneginja« — frivolna i morbidna priča o ugarskoj kneginji Jeleni koja ubija niz djevojaka da bi se okupala u njihovoj krvi i ostala što dulje lijepa i mlada.

Od nevještih početničkih Begovićevih radova u kojima prevladava nekontrolirana uobrazilje najzaokruženije djeluje »Myrrha«, drama u tri čina, koja se zbiva na Cipru u mitsko doba, a kojoj autor daje vlastiti moto:

»... Sve za ljubav i ljepotu, Myrrha! Neka te ne smetu zakoni ljudski, oni su nepravedni, tašti i sebični, oni su prolazni. Ljepota i ljubav su vječne i samo je ono grijeh što njima ne služi ...«

(»Myrrha«, str. 22.)

Navedeni moto, preuzet iz samog teksta u kojem ga izgovara božica Kyprida, demagoški izdvojen mogao bi se bez okolišanja protumačiti kao neko stvaralačko geslo autora ne samo za »Myrrhu«, u kojoj je uistinu primaran, nego i za Begovićev dramski rad uopće. Samo takav bi postupak sputao i otežao svako šire i istančanje analiziranja, koje mora logično dovesti do brojnih ponekad nevezanih rezultata i detalja iz kojih izvire autentična kompleksnost umjetnika. Nakalamljeni nazivnici su nezamislivi u estetskom ocjenjivanju i oni zvuče — ako se po nekim neširokogrudnim skolastičkim metodama primjenjuju, a skolastika, uzgred, nije nažalost vezana isključivo uz srednji vijek — kao dosadna i otrcana fraza. Kao što će predodžba o bilo kojem čovjeku biti krnja, djelomična, pa često i obmanjujuća, ako ga sudimo tek po nekom činu ili osobini, tako je isto nemoguće ispravno i tačno valorizirati neko umjetničko ostvarenje razmatrajući ga s pozicija samo jedne dostupne i poznate osobine. Naravno da i u »Myrrhi«, drami o kćeri kralja Kynarisa, glavara Cipra i svećenika Afrodite, citirani moto, a samim time i djelo, ima i svoje naličje, koje je također i te kako važno razmotriti, kao i sve ono prividno bitno što izlazi iz mota, a što je često blef ili pseudoliterarna tvorevina u kojoj naglašena Begovićeve poetičnost prelazi u apoetičnost. Ponovo se ukazuje problem funkcionalnosti i obrazloženosti, samokritičnosti i nemilosrdnosti prema vlastitim nahođenjima i lutanjima, a prije svega prema izrazu, njegovoj preciznosti i ekonomičnosti. Rastrošan u upotrebi efekata, scenskih dosjetki, blještavila i ljubavi, Begović kroz cijelo svoje stvaranje oskudijeva logikom zbivanja, ali i osnovalošću zapleta ili raspleta glavnog problema ili događaja. U tom

stilu je inskonstruirana i kompletna radnja »Myrrhe«, koja se temelji na odluci kraljeve kćeri da ispuni zatraženu žrtvu božice Kypride prema kojoj bi ona, ako se poda vlastitom ocu, rodila Adonisa. Taj neuvjerljivi motiv nije tokom tri čina proširen svrhom; umjetničkom i misaonom, već je samo sadržajno dokrajčen obmanom kralja, koji je obljubio vlastitu kćer da bi to zatim užasnuto spoznao prepoznavši joj lice u traku svijetla. Kako autor nije motiv nadogradio, a ni upotrijebio za isticanje strasti, mana ili odlika, nego ga je samo nadovezao radnjom, to se proizvoljnosti uplitanja pojedinih lica mogu ubrojiti u manje greške.

Premda je »Myrrha« nastala u vrijeme kad se Begović tek javio kao dramski pisac, ipak se i u njoj odražavaju njegove karakteristične slabosti u unutrašnjem komponiranju i razložnom vođenju radnje, a da se ne ističe posebno ponekad do besmislenosti zanezana obrazloženost i opravdanost ključnih punktova i spona. Ti Begovićevi kronični nedostaci — kojima se uzrok mora potražiti u činjenici da njegove drame nisu dovršene i racionalne sinteze rješavanja funkcionalnosti kompozicije i svakog pojedinog detalja, scenskog i literarnog, uzročnog i misaonog — preskočeni su i mimođeni monotonim i papagajskim isticanjem Begovićeve vanrednog poznavanjem scene i njenog uspjelog i izuzetnog korištenja. Iako je sve to tačno, s dodatkom malog blefiranja i koketiranja s publikom, to ni u kom slučaju ne umanjuje omaške i propuste u kompleksnom kompozicijskom realiziranju dramskih djela. Dapače, to ih još samo više ističe i naglašava.

Kao ilustracija za takve kobne propuste može poslužiti drama »Stana«, koja bi se po nekim svojim komponentama mogla ubrojiti u vrednija djela hrvatske dramske literature, da nije kompozicijski upropaštena neravnomjernim i neekonomičnim prenatrpavanjem prvog čina. Ta pojava da se prvi čin uzdiže kompaktnošću, obiljem materijala i kvalitetom nad dramom u cjelini, što je gotovo redovito posljedica nedovoljno planirane i kontrolirane obradbe materijala, kao što je to slučaj i u »Stani«, česta je kako u svjetskoj književnosti, tako i u hrvatskoj, pa se čak i u njenim razmjerima može postaviti pitanje: koliko postoji odličnih prvih činova, a koliko jednako vrijednih drama? Zar uz »Stanu«, a i Begovića »Božjeg čovjeka«, ne postoje još nekoliko drama u kojima se prvi čin kvalitetom nametnuo cjelini? Ne može li se od poznatijih djela hrvatske dramaturgije odmah navesti Kosorov »Požar strasti« i Ogrizovićeva »Vučina«?

»Stana« — koju je žučljivo i ironično napao Matoš, a koja je u više navrata povezivana s Hauptmannovom »Rosom Bernard«, iako su očite oprečnosti fizionomija dviju žena po kojima su nazvane drame — u prvom je činu dovedena do raspleta, on treba samo da počne, a sve ostalo je već rečeno. Drugi čin je baš zbog toga, a i nemoći autora da s istom jačinom kojom daje Staninu tragediju

zahvati i ostala lica, prazan, naivan i providno konstruiran. To se još uvjerljivije primjećuje, jer mu nedostaje dinamike i impresivnosti sporednih, vješto utkanih događaja, kojima obiluju druga dva čina. Dok u uvodu privlače živopisne figure kartaša, od kojih čak geometar Jakov Polenec za razliku od domaćih govori ijekavski, zatim smiješnog suca bez posla, koji opet nosi neke talijanske karakteristike, u drugom činu, koji se za razliku od prvog i trećeg ne odvija u gostionici Tonka Malvića, već u kući Stanina oca, javlja se tek nekoliko lica, i to u situaciji kad se o njima zna gotovo sve, pa se za to i ono što bi se imalo među njima zbiti i što ipak prethodi raspletu, doimljeva dosadno i rastegnuto. Radnja se vrlo malo pomiče unaprijed proizvoljnim kretanjem, dolaženjem i odlaskom suca Tonka Malvića, Đure, Stanina oca, pa i nje same. Jedino što je za taj dio značajno i važno jest okolnost da Stanin otac saznaje za smrt njena djeteta. No on nema smionosti da joj to saopći, pa Stana odlazi na ples a da i ne zna da se nije samo za neko vrijeme, već zauvijek razdvojila od stvorenja za koje je u stanju da se prodaje. Spretnijim usklađivanjem i kombiniranjem, uz nešto veću strpljivost i radnu disciplinu, mogao je ovaj dio izostatiti, a ono malo razjašnjenja zbog kojih je i nastao, dalo se rasporediti kroz ostali dio drame.

Na »Stanu«, u kojoj ima mnogo plastičnih prizora bogatih lokalnim koloritom, kao i scena s plesom, koje se provlače u nekoliko varijanata kroz Begovićeve drame od »Gospođe Walewske« pa do »Badnje večeri Katice Degrelove«, donekle se nadovezuje jedno od posljednjih dramskih djela Milana Begovića — »I Lela će nositi kapelin«. Napisana prema istoimenoj noveli, ta drama, sastavljena od dva dijela i šest činova, zadržala je svoj izvorni narativni ritam. No dok je unatoč svim kompozicijskim zastranjenjima i nedorečenostima prve drame lik Stane u sebi zadržao istinsku tragičnost u razdvojenosti majke i njena vanbračnog djeteta, i Staninoj spremnosti da prijeđe preko svega samo da bi bila sa svojim čedom, u djelu »I Lela će nositi kapelin«, koje također završava samoubojstvom glavne ličnosti, Lele, nema te sugestivnosti, jer su osjećaji — a na njima nerijetko počiva Begovićeva dramaturgija, ma kako se to činilo nevjerojatnim i nezamislivim — prigušeni i pritajeni. Sve je u tekstu nekako ublaženo, suho, zatomljeno, nema ništa što bi se snažnije dojmilo, ali isto tako ni ništa što bi distoniralo grubošću i sirovošću. To je artistski komad bez siline života od kojeg je odvojen, kao što je i sam autor odvojen od zavičaja kojemu se ovim dramskim tekstom vraća nakon »Stane« i »Božjeg čovjeka«. U djelu, međutim, prevladava knjiški ugođaj, tako da se gube karakteristike kraja, ljudi, pa oni, poput Jose Repca i fra Jere, djeluju idealizirano ili su šablonski kao Bare. Nešto svjetla unose iluzije Božina Batovanja koji je sanjario o velebnom zdanju, zaduživao se i patio da bi ga podigao, i njegove kćeri Lele, koja čezne za kapelinom i stiče ga, no mora se zatim boriti da bi ga zadržala

neokaljanim. Te iluzije su ono jedino živo i prisno u toj drami, koja je očito nastala u doba kad se Begović potpuno otuđio i udaljio od ljudi i života Dalmatinske Zagore gdje se drama zbiva.

Tim otuđenjem od života, rutiniranošću, artizmom i konstrukcijom još je više opterećena drama »Svadbena let«. Uza sve to ona se još iscrpljuje i razjašnjava prvim činom, samo što to nije tako uočljivo i presudno kao u »Stani« ili »Božjem čovjeku«, jer je izrazito promašena i slaba, upravo bezvrijedna. Njenim licima nedostaje svake individualnosti, osim one nalijepljene u stilu etiketa, a događaji se nižu bez uvjerljivosti, slatkasto i isprazno. Dijalozi su nategnuti, mehanički sklepani, a smisao drame je negdje u lakiranoj parafrazi Ikara i Solnessa Henrika Ibsena. Naravno, tu je i pomodnost, kojoj Begović u to vrijeme, a to je period prije nastajanja »Božjeg čovjeka« i »Pustolova pred vratima«, plaća dug skupo stečenim iskustvima među kakva treba ubrojiti i »Svadbena let«.

»Božjim čovjekom« Begović započinje, po mišljenju većine kritičara, svoje glavno razdoblje dramskog stvaralaštva, u kojemu su još napisane drame »Pustolov pred vratima« i »Bez trećega«. Te tri drame međusobno su povezivane, jer je tobože u njima centralna dramska ideja raznovrsno poniranje u erotske doživljaje i komplekse. No uvid u sveukupni dramski rad Milana Begovića pokazuje da se taj erotski elemenat s manje ili više upornosti i afiniteta provlači od mladenačkih dramoleta i dramskih skerca pa sve do »Badnje večeri Katice Degrelove«, te prema tomu to nije ništa specifično za te tri drame i one se time ne izdvajaju i ne razlikuju od ostalog dijela Begovićeva dramskog rada. Obrazloženje poticaja tom i takvom povezivanju tih triju drama mora se prije svega, bar se tako čini, potražiti u njihovu uspjehu na domaćim i inozemnim pozornicama, što ih je odvojilo od ostalih dramskih tekstova, učinilo ih poznatijim i stavilo dapače na neki reprezentativni begovićanski pijedestal, premda i u »Stani«, »Amerikanskoj jahti u splitskoj luci«, a i »Badnjoj večeri Katice Degrelove« ima kvalitetnih prizora, a moguće je uporediti i cjeline.

Ako se nekad mnogo hvaljena i cijenjena drama »Božji čovjek« razmatra s materijalističkih pozicija, onda joj nije moguće pridavati epitete na račun smisla i jedinstva, jer je porazno koliko je to djelo oslabljeno i oštećeno Begovićevim zastupanjem mistično-religioznih ideja, s kojima u suštini on i nije imao dodirnih mjesta. što se i te kako primjećuje i u samom padu drame, koji je paralelan s razvijanjem i produživanjem te mutne i nejasne mistično-religiozne linije. Životnost i sugestivnost prvog čina te »tročasovne drame s jutrenjom i večernjom« jest baš u tome što je u njemu ta linija samo nagoviještena. Tu još prevladava realnost, draž djevojačkih intimnosti i hajdučka prkosna narav Krstanova. Kasnije, kad se erotika, bliska i iskrena, pokušala pretočiti u mističke, maglovite duhovne oblike, dolazi sve češće do psiholoških odstupanja i lažne uzvišenosti iza kojih se nazire romantično providni

zapleti i sama rahitična okosnica. Tehničko-scenski efekti, u koje se može slobodno ubrojiti i svojevrsni okvir s jutrenjom i večernjom u crkvi, ne spašavaju iskrivljene kvalitete drame, koje je »fabula izgrađena prema jednoj legendi još i danas živoj u tradiciji onog arbanaškog življa, koji se gotovo prije pet vijekova, bježeći pred Turcima, zaklonio u južnu Italiju«.

Uz nedvornomno uspio prvi čin mora se u »Božjem čovjeku« istaknuti i fascinantni prizor, u kojem bolesnici, hromi i uzeti, kljasti i padavičavi, jektičavi i slijepi, suludi i bjesomućni, dolaze izmoliti milost i ozdravljenje od Damjana, koji je nekoliko trenutaka kasnije s udivljenjem gledao Krstana i rekao mu da je on, Krstan, svetitelj, kad je toliko toga podnio da bi postao drugi čovjek i stekao Maru. Samo, dok se u toj rečenici Damjana nalazi tek tračak poštovanja prema Krstanu, u Marinu odbijanju da pođe s Krstanom na kraju drame, kao i njenim predsmrtnim riječima i priklanjanju Damjanu, iskazana je tobože konačna premoć duhovnog i mističnog, no to ni u kom slučaju preko logičnih i opravdanih rješenja. Takva su i nemoguća već prema samom kontekstu drame. Autor se potpomaže, naime, šupljom retorikom bez jeke, i preskocima i neuvjerljivostima poput ozdravljenja poludjele Marine sestre Đurđe.

Dok se u »Božjem čovjeku« isprepleće senzualistički doživljaj ljubavi s duhovnim, koji bi po zamisli autora morao triumfirati finalom drame, dotle se u »Pustolovu pred vratima« prepliće stvarnost i iluzija, život i san. Uz obaveznu erotiku nadovezuje se problem podsvijesti i Freudove psihoanalize, a i paralela s Pirandellom, i to kako na temelju tehničko scenskih srodnosti, tako i u vezi s produžavanjem ili primjenjivanjem relativizma spoznaje i ličnosti. Za razliku od izvjesne Pirandellove kaotičnosti sna i podsvijesti, u biti razložne i razumljive, granice realnosti i sna u Begovića su jasno povučene, pa postoje dvije scene, uvodna i završna, u kojima je radnja realna, a sve ostalo se zbiva u snu. Unutar tog snoviđenja, doduše, treba tražiti odjeka iz života, kako u pojedinim događajima, tako i u licima od kojih su neka, kao Kristina, preuzeta iz realnosti, dok su druga, kao nadočekani muž ili Gospodin u šarenom prsluku, predodžbe iz svijeta čežnji bolesne djevojke. Ostala lica su marionete sna, pa je i njihova definiranost daleko manja. Posebno je pitanje u tom sklopu realnosti i snoviđenja kontroliranost i usmjerenost radnje, koja je svojom logičnošću ponekad u opreci s podsvjesnim. Od ključnog značenja je lik Smrti, koja se javlja prvo u licu Neznanca, a zatim se preobrazuje u devet daljih lica za koje je predviđeno da ih, kao i Neznanca, mora tumačiti jedan te isti glumac. Branko Gavella, koji je postavio na scenu Hrvatskog narodnog kazališta tu Begovićevu tragikomediju u devet slika, sasvim je pravilno uočio u svakako najboljem komentaru jednog našeg režisera uz vlastitu režiju da Smrt ima u tekstu izu-

zetni značaj i funkciju.¹³ To objašnjenje povezano je ujedno i sa stanjem djevojke, koja svoju predsmrtnu viziju očito doživljuje u agoniji, pa je prema tomu i njen doživljajni svijet nešto izmiješan, jer je ona svjesna da je uskoro čeka smrt. Ta činjenica utječe na nju u tolikoj mjeri da i njeno snoviđenje nije samo projekcija njenih ličnih snova, već se razvija pod očevitim utjecajem Smrti, koja se osmišljuje, u drami ne samo kao pokretač svake akcije nego i kao aranžer, vodič, režiser tog čudnovatog puta kroz nedoživljeno i priželjkivano. Smrt usmjerava Agnezu od jednog događaja do drugog, uvodi nova lica, tumači ih, objašnjava i pospješuje radnju neovisnu od svakog određivanja sredine i društva lavirajući pri tom neprekidno na liniji između stvarnosti i fantazije, simbola ili ideja i lika. Takva koncipiranost te tragikomedije omogućila je Begoviću slobodno nizanje prizora i događaja, koji se redaju u nekom grotesknom slijedu i stilu punom unutrašnje harmonije i raskošnih preljeva te ironije i dovrtljivosti, a nastavljaju se na realna zbivanja, kojima i završavaju. Po tom vanjskom okviru, ali i nekim drugim osobinama, može se povući zanimljiva paralela između »Pustolova pred vratima« i drame »Objavljenje« Milana Ogrizovića, s kojim Begović ima i inače nekih zajedničkih karakteristika. U Ogrizoviću »Objavljenju«, napisanom ni deset godina prije »Pustolova pred vratima«, glavno lice — Ona, koja je također u agoniji, od realne uvodne scene preko irealnih — a te se još u prvom činu povremeno miješaju s realnim, pa kasnije do kraja drame, prije nego dolazi do tragičnog i stvarnog razmršavanja prilično kompliciranog i mutnog zapleta, potpuno prevladaju — proživljava daleko nesuvislija priviđenja. Intencije su autora velike, a moć kreativnog razrađivanja i osmišljenog poentiranja postavljenog zadatka je razmjerno nedovoljna. Idejna zamršenost i nesređenost Ogrizovićeve metafizičke drame o objavljenju i o Njoj, koja rađa dijete mira i razapinje se između Njega, muža i njegova Brata, zavodnika, ne može se upoređivati s Begovićevim nakanama i nazorima, jer ona nisu usmjerena rješavanju tako zakučastih problema poput onih iz kojih je izniklo Ogrizovićovo djelo, nastalo kao piščeva reakcija na prvi svjetski rat u toku kojeg je već i prikazivano. Podudarnosti su više u strukturi djela i doživljaju jedne te iste osobe u različitim vidovima. Ogrizovićeva junakinja vidi u podsvijesti svog muža kao glasnika, liječnika, pa i kao Hrista, a Agneza opet susreće Smrt u deset navrata i uvijek ta ista Smrt nosi drugu obrazinu. Ma koliko se te paralele zasnivale na upoređivanju vanjskih ili kompozicijskih komponenata, ona se ipak ne mogu i ne smiju zanemarivati bez obzira na to da li je do njih došlo utjecajem Ogrizovića »Objavljenja« na Begovića prilikom pisanja »Pustolova pred vratima«, ili su te sličnosti tek plod slučajnosti.

¹³ Zanimljivo je da se dr Branko Gavella danas odriče autorstva tog članka, pa tvrdi da ga je na osnovu razgovora s njim proizvoljno napisao J. Kulundžić. Međutim, on to svoje autorstvo nije nikada javno demantirao.

One su interesantne već samim tim što su ta dva pisca, koji su od svih hrvatskih dramatičara pokazivali gotovo najviše sklonosti za tehničko scenske efekte, došla do bliskih rješenja, premda je rezultat njihova traganja i iznalaženja sasvim oprečan. Ogrizovičeva drama otkriva zbunjenosti i nedorečenost autora koji se lomi s mistikom i nalazi Hrista da objavljenjem spasi sve te zabludjele i zaludene ratom.

Begović je mnogo jednostavniji, konkretniji i neposredniji od Ogrizovića. Slobodnije se i suverenije kreće u svijetu podsvijesti, precizniji je, jasniji. Radnja se postepeno razvija i dinamična je, nema zastoja i većih šupljina. Kao da Begoviću kudikamo više odgovara takvo slobodno nizanje prizora, koje još uz to može prema potrebi i vješto povezivati svojevrsnim aranžerom te svoje tragikomedije — Smrcu, nego stroga klasična forma drame.

»Pustolov pred vratima« neprekidno omogućava i sugerira relativizam događaja, tako da se za njega može reći, i to ne samo s obzirom na taj relativizam kojem korijene zacijelo treba potražiti u Pirandella, da on i nije završen, zaleđen određenim tendencijama autora, već da je u stvari idealan predtekst za stvaranje prave teatarske predstave u kojoj mogu istodobno triumfirati i djelo i njegovi izvođači, ali isto tako i da propadnu, ako kazališni ljudi ne nađu zajednički jezik s Begovićevim tekstom. A taj mora biti nesumnjivo scenski i imaginativan, bez predrasuda o zastarjevanju izvjesnih nazora ili smisla »Pustolova pred vratima«. Begovićev »Pustolov pred vratima«, njegov mali scenski majstorluk, očevito ne otkriva i ne donosi velika životna saznanja i istine, no za to otkriva scensku riječ mašte i snoviđenja, neobično pogodnu za teatarska eksperimentiranja.

IV.

Kad bi se pri razmatranju »Pustolova pred vratima« mimoišla i pregledala autorova doviljivost i fantazija, kao i humor i blaga ironija, ta bi tragikomedija bila nepravедno lišena svojih vrlina i samim time znatno oštećena, osiromašena i nagrađena. Isto to u vezi s tim vrlinama — ili osobinama — može se reći i za cjelokupan dramski rad Milana Begovića, u kojem one zauzimaju ponekad svaka za sebe i šire i obimnije razmjere. To naročito vrijedi u odnosu na humor i ironiju, jer je Begović unutar svog dramskog stvaralaštva ostavio i nimalen komediografski rad, koji sačinjavaju tri komedije i osam jednočinki. Sve jednočinke su objavljene pod zajedničkim nazivom »Male komedije«, osim burleske »Gospoda sreća ili Pierot-ovo ranjeno srce« koja je štampana u »Letopisu Matice Srpske« sv. VII. za godinu 1910.

Kronološki razmatran taj dio Begovićeve stvaranja započinje kaprisom »Menuet«, koji se zbiva u starom, napuštenom plemićkom kastelu. Uz stvarna lica, kćerku gospodara tog kastela — Pussy

i Kastelana, Begović uvodi u radnju i dvije karijatide, rokoko statuete — Markiza i Damu, debeljuškaste figure Putte i raskalašeno društvo i muzikante s Watteauove slike. Taj oživljeni čarobni svijet Begović upoređuje s ljudima, daje im njihove uobičajene osobine, pa ih čak sve zajedno navodi na menuet. Da je sam završetak, a također i početni okvirni prizor manje frivolan, neposrednost te minijature i njena draž bile bi mnogo prisnije i snažnije. Ovakvo, taj tekst, kao i pretežni dio ostalih u »Malim komedijama«, nepotrebno traži uporište i podršku u lascivnosti. Sličan je slučaj i s ironičnom komedijom »Venus vitrix«, koje se jedini čin događa dvadesetih godina XV vijeka u zaseoku magistra Francesca, nedadeko Firenze. Mladi kondotijer Alberigo obmanjuje starog heleenistu, a zatim ga uz pomoć prijatelja namagarči i odvede mu ženu, a njega samog prepusti omiljenoj mramornoj statui »Venus vitrix« i požaru. Taj pomalo simbolični sadržaj, karakterističan donekle i za »Biskupovu sinovicu«, koja ima dosta srodnosti s komedijom »Venus vitrix«, obrađen je vrlo slikovito, s ironičnim naglaskom na zavaravanju ostarjelog muža i s glasnim poklicem mladosti i putenosti što otkriva izrazito ugledanje na romansku literaturu, koja je od Boccaccia i Pietra Arenntina pa do danas sklona takvim temama i načinu obradbe.

Kao što tri jednočinke — »Menuet«, »Venus vitrix« i »Biskupova sinovica« — povezuje izvjestan ugođaj, pa i stil, što je zacijelo uvjetovano i činjenicom da su nastale u jednom periodu, i to u razmaku od 1903 do 1910, kad se ujedno mogu ubrojiti u punokrvnija i uspješnija Begovićeva dramska djela, koji se još uvijek oslanja na daleke svjetove i romantike, tako isto i između groteske »Slatka opasnost« i komedija »Pred ispitom zrelosti« i »Cvjetna cesta« postoje primjetne izražajne i sadržajne vezze. One nisu samo u fiksiranju malograđanskog morala, u podrugljivosti i erotici, u motivima i temama već i u vremenu zbivanja i društvu koje je obrađeno. To je naš, agramerski ambijent u kojem Begović pronalazi podsmijeha za Roberta Solarića, literatu, glavnog predstavnika moderne, kao i za mlade i samopouzđane osvajače, nedozrele šiparice i njihove fakultetski obrazovane zavodnike. To je svijet trača, malih istina o ljubavnim lažima, podlostima i zabludama, nešto već toliko puta čuveno i viđeno da se za to gubi interes i postaje dosadno. Uz to Begović se nikad ne umije i ne uspijeva dignuti iznad mentaliteta i etike tih ljudi koje opisuje, već ostaje na njihovu nivou doživljaja.

Kao peti tekst u knjizi »Male komedije« štampana je komedija u jednom činu »Čičak«, koja se u potpunosti odvaja od svih ostalih u toj zbirci, a jedino što je s njima povezuje to je obvezatna Begovićeva erotska potka. Po svojim osobinama »Čičak« se veže uz burgije Pecije Petrovića, kao i njegove često vrlo neumjesne i lascivne vulgarizacije ličkog seljaka i njegova života.

Tri godine poslije objavljivanja »Čička« Begović piše komediju »Laka služba«, koja se igra pod jednim od njegovih pseudonima — Heres de la Maraja, krajem 1915. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu. Ta komedija, koja je izazvala sasvim opravdane napade na autora poslije završetka prvog svjetskog rata, predstavlja oportunističku i reakcionarnu pometnju mladog čovjeka. Begović svjesno, ali ipak indirektno potpomaže c. i k. militarizam, izrugujući se peripezijama mladog Jevrejina Izidora koji uz pomoć svoje cje, lokupne obitelji pokušava izbjeći odlazak na front. U to vrijeme kao da Begović po svojem rezoniranju pripada sredini, koju je lucidno okarakterizirao Krleža u svojem glembajevskom ciklusu, pa i mnogim usputnim rečenicama tako simptomatičnim i istinitim za minula vremena da se ponekad mogu primjenjivati i bez obzira na koju dekadu se baš tačno odnose. »Laka služba«, Begovićeva, na primjer, kao da je iznikla »u onoj glembajevskoj sredini konja, snobova, žokeja, barona i ženskih podvezica kao prirodne granice čarape, gdje su antisemitizam, 'à tout prix', bijele rukavice i lakirane čizme s ostrugama bila jedina pitanja od važnosti« (Miroslav Krleža: »Moj obračun s njima«).

Begović se komedijom »Laka služba« očividno prenamagao i njegovo otrežnjenje vjerojatno i ne bi bilo bolno da i zabuda nije bila javna. Možda u toj mladenačkoj preuranjenosti, kao i njenim posljedicama, treba potražiti uzroke za kasnija Begovićeve politička i društvena žongliranja na bazi neangažiranosti i neupletanja. No unatoč tom nemilom balastu komedije »Laka služba«, koji se, da situacija bude još nepovoljnija, simultano postavlja u prvi plan, ne može se prijeći preko nekih relativnih odlika toga djela, iako su one ispoljene u različitim dovrtljivostima i živim i duhovitim zapletima, pa i pojedinim prizorima, koji odaju veliki i bez sumnje nedovoljno izražen i afirmiran smisao za humor i komediju.

Begovićev humor nije prštav i glasan, već dobrodušan, istančan, ali i raznolik. Ako se izuzme tragikomedija »Pustolov pred vratima«, u kojoj iznad svega ipak prevladava mašta, onda je on naj-sretnije eksploatiran i primijenjen u komediji »Amerikanska jahta u splitskoj luci«. Iako je to bezazlen, zabavan tekst u kojemu dolazi potpuno do izražaja Begovićeve naklonjenost lakom i vedrom ugođaju i scenskim bravurama, moguće je pronaći istinskih lirskih akcenata, blage ironije, kritike, karikatura, pa i realne atmosfere propadanja stare i nekad cijenjene splitske porodice, koja je već i Josipa Bognera nasljeđevala na Vojnovićev »Suton«.

To propadanje aristokratske obitelji dato je neobično uvjerljivo preko niza članova obitelji od kojih su naročito reljefno i duhovito prikazana dva ostarjela brata, koji se stalno pojavljuju zajedno i mogu se slobodno ubrojiti u niz vješto ostvarenih parova scene među kojima su u tom žanru vjerojatno najpoznatiji Gogoljevi junaci Bopčinski i Dopčinski. Zanimljivo je da se njihova starija

verzija, u nešto izmijenjenom obliku, može susresti već u »Lakoj službi«. Ono što je najznačajnije za to svjesno uočavanje društvenih previranja jest činjenica da Begović nekadašnjeg slugu čini bogatašem koji dolaz iz Amerike svojom jahtom, a istovremeno pokazuje da aristokratska obitelj ovisi o radu mlade krojačice i strpljivosti pohlepnog svećenika, koji nije milostivo raspoložen ni prema prošnjacima, kako pokazuje ovo nekoliko rečenica upućenih ostarjeloj kontesi:

»Dao sam mu u vaše ime dinar. Zapisat ću vam ga u račun.

Ja ne dajem prošnjacima iz principa... Što dobiju, to zapiju.«

Najbližaviji dio komedije, scenski fascinantno efektan i impresivan, jest intermeco u kojem kontesa snivajući dočekuje priželjkivane blagodati, i sreću koju će joj donijeti, kako su se svi nadali, ženidba njena sina s mladom i ekstravagantnom Amerikankom, uzgred, naivno zamišljenom. U tom svom snu ona se tuži malom crncu koji je dvori na teške prilike u kojima je živjela do tog vjenčanja, koje je ostalo samo plod njene nade i sna.

»A tako sam se stidjela pred svijetom, što smo na to spali da nismo mogli uzeti ni porciju sladoleda. Ali nisam htjela pokazati kako nam je zlo. Sjela bih ovdje svako popodne i djevojka bi mi donijela nešto na tanjuriću... Jim, to ti je izgledalo kao da je pravi pravcati sladoled! Žuto kao vanilija i crveno kao malina. Ali to nije bio sladoled. Jim — to je bila samo vata. Dva čuperka žute i crvene vate!«

Rasplet, nažalost, nema tu realističku pocntu. Naivan je i sentimentaln, zaslađen i banaliziran.

»Amerikanska jahta u splitskoj luci« jedino je Begovićevo cjelovito i trajnije komediografsko djelo. »Dva prstena«, koji se prikazuju iste sezone 1935/36 kad i drama »I Lela će nositi kapelin«, bezbojno je i malograđansko ostvarenje u kojem se čak ne zamjećuje ni čvršća okosnica. Stagnacija je očevidna. To više nije djelo u kojem dominira mašta i osjećaj. Prisutni su prvenstveno rutina i artizam. Ispraznost te komedije u tri čina, koja iznosi na nimalo kompaktan i dramski način historiju agencije za bračna posredovanja, nemoguće je prekriti, što se autor sigurno nadao da će uspjeti pomoću uklopljenih radioreklama ili podjelom pozornice na nekoliko igračih prostora. Sve ono pritajivano, djelomično kočeno samokontrolom, kao da je izbilo na površinu i pokazalo kako može biti površno i bljutavo ako se ne podredi nečemu određenom, imanentnom samom razvoju djela. Čak i zabavni teatar, lak i lepršav, mora biti tomu podređen. »Dva prstena« rječito govore, kao uostalom i »Svadbena let« ili »I Lela će nositi kapelin«, da dramski tekstovi ne nastaju iz dijaloga, da umjetnost pisanja drame ne proističe isključivo iz umješnosti raspredanja ležernog dijaloga ili iz tehničko-scenskih ekshibicija.

Demetrova nagrada za dramu »I Lela će nositi kapelin« bila je samo utjeha za priznatog šezdesetogodišnjeg pisca, kojeg je bilo nemoguće zaobići s obzirom na to da se iste sezone pojavio čak s dva djela, tako da se umiješao u konkurenciju za nagradu, koja je te sezone bila namijenjena mladim dramatičarima. Priznanje nije dobio autor tih dvaju artističkih tekstova, otuđenih od života, već Begovićevo ime. No kao što je Begovićev rad pun iznenađenja i neočekivanosti, nepredviđenih obrta i rješenja, i kao što njegovo dramsko stvaralaštvo nije podloženo nekoj izrazitoj dijalektici razvoja niti ikakvim podjelama konkretnije estetske naravi, izuzev posve prakticističkih podjela na ranija i kasnija djela, promašena i uspjelija, dramska i komediografska, tako je isto nemoguće svesti svo šaroliko i raznovrsno bogatstvo Begovićeve dramskog djela na neke osudne karakteristike i osobine. Begović nije samo poklonik erotike i žene nego i scene i njenih širokih i raznovrsnih mogućnosti, koje pobuđuju njegovu maštu i niz emocija i osobina, a te upotpunjuju njegov rad, daju mu posebnu draž i pridonose općem rezultatu njegova dramskog stvaralaštva svoj nemali udio. Baš zbog toga Begovićev dramski rad zauzima svojom kompleksnošću i oprečnostima izuzetno mjesto u hrvatskoj dramskoj literaturi, u kojoj on unatoč svom artizmu i nedostatnoj kompozicijsko-dramaturškoj razrađenosti i dotjeranosti označava jedan nesumnjivo značajan domet, koji i u nekim scenskim kvalitetama još i danas nije nadmašen.

FRAN GALOVIĆ — DRAMATIČAR DETALJA

Nije prošlo ni puna dva mjeseca od dvadesetog rođendana Frana Galovića, kad mu je zagrebačko kazalište, u rujnu 1907. godine, prikazalo dva kraća scenska komada. Bili su to »Grijež« i »Tamara«, koji su izvedeni samo dva puta, i to u oba navrata s tragedijom »Život« Milutina Cihlara Nehajeva, jednog od glasnogovornika hrvatske moderne, na koju se svojim književnim radom neposredno nastavlja i Galović.¹⁴

Već za tog prvog izvođenja na sceni Galovića karakteriziraju neke osobine, a i elementi pristupa k dramskom stvaranju, koje će se s manjim ili većim promjenama, nadopunama i korekcijama provlačiti kroz njegovo cjelokupno dramsko djelo, nastalo u rasponu od deset godina. Ako se ono razmotri kronološki sa svim svojim popratnim pojavama, onda tek ta činjenica dobija potpuno značenje i smisao, jer se ukazuje pravi lik Galovića stvaraoca i literar-

¹⁴ Vremensko omeđenje hrvatske moderne preuzeto je od Milana Marjanovića.

nog zanešenjaka, koji je izuzetnom predanošću i upornošću pisao pjesme, pripovijesti, drame, članke i kritike, ostavivši iza svoje smrti, nakon kratkotrajna života prekinutog pušćanim zrnom na srpskom bojištu u Mačvi, ogroman broj raznovrsnih ostvarenja od kojih veći dio za njegova života nije bio uopće štampan. Može se čak slobodno pretpostaviti da bi i danas Galovićevo stvaranje bilo nedostupno u nekim svojim vrednijim detaljima da nije pedantni Julije Benešić sakupio sve rukopise poginulog prijatelja i objavio ih s popratnim komentarima i opširnim napomenama, što svakako omogućuje iscrpan uvid u Galovićevu literarnu ostavštinu, ali istovremeno i pomalo zbunjuje obimnošću prikupljenog gradiva i oscilacijama kvalitete. Takvim odnosom je znatno otežan izbor i selekcija onog što predstavlja neku određenu vrijednost od brojnih promašenih pokušaja i nabačenih skica, koje, vjerojatno, ni sam autor ne bi nikad objavljivao smatrajući to zacijelo nečim svojim intimnim, ličnim, što ne zaslužuje tuđu pažnju. Takav dojam stiže se baš naročito preko pet knjiga »Drama«, u koje je Benešić uvrstio sve što je Galović napisao u dijalogu — izuzev jedne političke rugalice i isto takve prigodnice preštampane u knjizi »Članci i kritike« — bez obzira da li su ti radovi tek započeti ili nedovršeni, naivni i mladenački nedozreli ili sasvim promašeni.

Nedostatak kriterija i nephodne redukcije raspoloživog materijala zavele su Benešića na dobronamjernu širinu, a ta je u stvari porazna za Galovićevo stvaranje, jer otkriva u njemu mnoge površnosti i praznine te čak mjestimično sugerira neprijatnu misao o svojevrsnom skribomanstvu. Da bi se opovrgla takva misao, koju negiraju već i poznatiji rezultati Galovićeva stvaranja, naročito ciklus »Z mojih bregov« — kojim on, ukoliko se ne uzme u obzir osamljena pojava Matoševa »Hrastovačkog nokturna«, otvara novi period kajkavske lirike, u kojoj su se uz njega i iza njega pojavili Dragutin Domjanić, Miroslav Krleža, Tomislav Prpić, Nikola Pavić i Ivan Goran Kovačić¹⁵ — moraju se sagledati s krajnjom kritičnošću njegove naklonosti prema kazalištu, kao i sam sistem rada na dramskom tekstu. Uostalom, možda je ipak prije svega potrebno govoriti o Galoviću kao nevjerojatno marljivom piscu, koji je o tom svom radu i marljivosti ostavio iscrpno svjedočanstvo u samim djelima, a isto tako i u planovima i usputnim bilješkama i zabilješkama. Za njegovo razumijevanje kao dramatičara to je osobito važno. On je tako već kao gimnazijalac redovito pohađao kazališne predstave, pa je svaku viđenu registrirao u posebnoj bilježnici. I to punih sedam kazališnih sezona, odnosno od prvog razreda gimnazije do sedmog. Na osnovu te bilježnice može se dobiti djelomičan uvid u Galovićevo upoznavanje s dramskom literaturom, kao što se preko mnogobrojnih nacрта i pribilježaka može nazreti

¹⁵ Vidi napomenu Dragutina Tadijanovića zbirci »Z mojih bregov«. Izdanje: »Zora«.

i sistem njegova rada na drami uopće. Interesantno je da je Galović odmah — pošto je naišao na kakvu ideju, koju bi zabilježio ili skicirao u nekoliko redaka — vršio često i glumačku podjelu tako da o karakteru niza najraznovrsnijih oskudno zabilježenih dramskih sadržaja još najviše govore podjele uloga poznatim glumcima sa zagrebačke pozornice. Galović ide ponekad tako daleko da predviđa koliko će trajati pojedini prizori u komadu ili koliko će taj komad iznositi napisanih stranica. On je neumoran i nesuzdržan u svom planiranju, pa tako između ostalog, na primjer, čak zamišlja i pučku operu »Jelicu« u tri čina i šest slika.

Takvi primjeri, koji se kod Benešića mogu naći u velikom broju, mogli bi stvoriti mišljenje o Galoviću kao piscu koji djeluje i stvara po strogo određenom planu i s utvrđenim namjerama i ciljem, odnosno koji u potankostima sve konstruira i predviđa u svojim dramama, a tek onda ih piše. No nije tako! Galovićevi dramski tekstovi baš naprotiv većinom djeluju nabačeno, neplanirano, dramska radnja im je zamijenjena narativnošću događaja, psihološki odnosi lica nisu izdiferencirani, kao što se ne zapaža ni potrebna i nužna kauzalnost zbivanja ili njihova istinska motivacija. Galović je planirao, pisao i preinačivao svoje dramske tekstove, ali pretežno na osnovu doživljaja i sadržaja, a bez obzira na ideje i dublju dramaturšku razrađenost. Njega je prvenstveno zanimala fabula, pa se zbog toga i samo ona nalazi u brojnim bilješkama, dok je sve ostalo potisnuto u drugi plan i prepušteno slučajnosti, koja će preko osjećaja ili poetskog doživljaja pronaći samo ponekad mjesto i značenje za kakvu skladniju i dublju dramaturšku ideju, premda se ta neće nikad u cjelosti ostvariti. Zbog toga je i Galović, osim u svojim najboljim ostvarenjima za scenu — a to su nedovršena drama »Sodoma«, »Mati«, i jednočinke »Pred zoru« i »Pred smrt«, ostao pretežno dramatičarem detalja ili epizoda.

O detaljima se može samo govoriti i u »Grijehu«, inače prilično nesuvislom i neobrazloženom, očito napisanom pod dojmom skandinavske dramaturgije i četvrtog dijela Ogrizovićeve tetralogije »Godina ljubavi«, prema kojoj je Galović vjerojatno zamislio svoj ciklus od dvanaest drama, koje bi nosile imena dvanaest mjeseca. »Grijež« je trebao biti prvi dio tog neostvarenog ciklusa, pa je isprva nosio naslov »Januar«. Spomenuti utjecaj skandinavske drame i Ogrizovića na stvaranje »Grijeha« prikladan je povod da se progovori o problemu utjecaja na Galovića uopće.

U brojnim kritikama, koje su popratile s različitim afinitetom i ocjenama Galovićeve dramske tekstove prilikom njihova izvođenja, a izvedena je još za života pjesnika pored »Grijeha« i »Tamare« i trilogija »Mors regni«, dok su mu poslije smrti igrane dramska vizija »Pred smrt« i drama »Mati«, primjećuje se vrlo često uporno i naglašeno isticanje utjecaja, koji su na Galovića izvršili različiti domaći i strani autori. Sam Galović spominje taj momenat utjecaja pa piše, na primjer, da se u »Grijehu« povodio za Ibsenom, a

u autobiografskom napisu u »Hrvatskoj mladoj lirici«, u kojoj mu je objavljeno devet pjesama ističe: »Voli kadšto Shakespearea i novije dramske pjesnike, gine za Ibsenom, Poeom i Maeterlinckom«. Taj problem utjecaja na Galovića je, čini se, ipak najbolje uspio ilustrirati njegov pobratim dr Milan Ogrizović, koji je 1914. godine u nekrologu Franu Galoviću pisao:

»Čudno je to uopće kod Galovića, da je i ne znajući pošao uz drugoga i nesvjesno ga imitirao. U »Začaranom ogledalu« morao sam mu neke stavke u rukopisu upravo precrtati, jer su bili doslovna jeka iz Maeterlinckove »Modre ptice«. Tako nije razlikovao motiv vlastitih sujeta od onih pripovjedanih mu, pa sam po koji put imao s njim i neprilika«.

Premda je nedvornno da je Fran Galović pisao i stvarao pod raznovrsnim utjecajima, ipak nije uputno i nužno preuveličavati tu ovisnost o utjecajima s obzirom na priličnu autohtonost njegovih reprezentativnijih dramskih tekstova, kao što su već spominjana »Mati«, nedovršena »Sodoma« i jednočinka »Pred zorom«. Za aktovku »Pred smrt«, koja se još, također, ubraja u taj uži krug Galovićevih izabranih drama, moguće je već više govoriti o svojevrsnom Maeterlinckovu utjecaju, i ako se čak i usvoji mišljenje da neprekidna Galovićeva zaokupljenost smrću nije samo svojevrsna literarna fraza, nego proživljen i usvojen lajtmotiv književnog djelovanja i jedan ljudski, životni obračun. A da je doista tako, lako se uvjeriti ne samo preko cjelokupnog literarnog stvaranja Galovića, u kojem se ta opsjednutost razmišljanjem o fenomenu smrti proteže od prvih pjesama do posljednjih radova, već i preko nekih njegovih postupaka iz privatnog života. Samo je takav čovjek kao što je bio Galović, koji je konstantno pjevao, pisao i govorio o smrti, mogao doći na grotesknu ideju da prilikom odlaska u vojsku ostavi svom prijatelju Ogrizoviću, kad ga nije našao kod kuće, posjetnicu s ucrtanim mrtvačkim križem kraj vlastitog imena.

Osim navedenih vrednijih drama, kao donekle i prvog dijela trilogije »Mors regni«, sav ostali dio Galovićeva dramskog stvaralaštva je gotovo isključivo rezultat upornog i nesistematskog traženja i vrludanja, koje se protezalo s manjim ili većim intenzitetom sve do prerane smrti pjesnika, profesora i domobranskog zastavnika Frana Galovića. To se osjeća u punoj mjeri i u prvim igranim Galovićevim dramama, jer one i nisu njegovi stvarni prvenci. Pretходило im je već nekoliko pokušaja, koji, međutim, od prvog poznatog i od Benešića objavljenog »Posljednjeg prizora«, ne nose u sebi neku spomena vrijednu značajku ili kvalitetu. No unatoč tome ti tekstovi su zanimljivi po tome što se u njima upravo oblikuje Galovićev pristup dramskom stvaranju, koji se sve to više učvršćivao i konačno svojim nemalim slabostima postao ozbiljna kočnica u Galovićevu dramskom radu. Galović, naime, uprošćeno, a ponekad i naivno, pristupa pisanju drame oslanjajući se gotovo isklju-

čivo na sam sadržaj, kojemu samo u izuzetnim slučajevima pri-
daje dublji smisao i dalekosežniji podtekst. On često piše kao da
obavlja posao, kojemu ne može izbjeći, koji ga progoni, sili i oba-
vezuje da radi, pa on to sad doista i čini preko volje i bez
želje da prodre nekamo dublje u čovjeka, da ga sagleda u spletu
raznovrsnih i kompliciranih događaja i uslova, koje bi promišljeno
i brižljivo vezao u harmoničnu cjelinu s dramskim karakteristi-
kama. Galović kao dramatičar prvenstveno osjeća i doživljuje, zbog
toga je i veći dio njegovih dramskih tekstava sastavljen od poje-
dinih detalja i scena, a ti nemaju često ništa zajedničko, što bi ih
povezivalo u usmjerenu, idejnom i logičnom konstrukcijom, osna-
ženu tvorevinu.

U svom dramskom stvaranju, i to dapače u onom najstaloženi-
jem i najvrednijem, Galović ostaje prije svega pjesnik, koji se ne
zanosi težom ili tendencioznošću, mogućnostima dramaturgije ili
scenskim efektima; on se također ne potčinjava utilitarnosti kon-
strukcije i kompozicije, već se gotovo posvema prepušta osjećaj-
ima i doživljaju. Zbog toga je gotovo i nemoguće u njegovim
dramskim tekstovima naići na suvereniji sklad svih komponenata.
Uvijek neki detalj ili prizor odudara ili se opet nameće svojom
iskrenošću i poezijom, a to se kod nas ponekad poistovjećivalo
s dramskim vrlinama teksta, pa to donekle ujedno objašnjava
činjenicu da se »Tamara«, u kojoj prevladava poezija, navodi kao
jedno od snažnijih Galovićevih dramskih djela, premda je njeno
značenje kao dramskog teksta minimalno. U stvari, Galović je
napisao dvije »Tamare«, koje su zamišljene na temu istoimene
Ljermontovljeve pjesme. One se međusobno ne razlikuju samo po
nekim pojedinostima u razradi, nego i po tome što je Galović prvu
napisao u prozi, a drugu, bolju, u stihovima. Izvedena je ta druga
verzija, započeta i završena u svega tri dana. Ona, međutim, nema
sadržajne i dramske uvjerljivosti, a nedostaje joj psihološka raz-
rađenost i uvjetovanost, iako je Galović u odnosu na Ljermontova,
a i na svoju prvu verziju »Tamare«, u tu drugu unio priču o knje-
ginjici, koju napušta dragi zbog druge žene. Ta priča, koja u drami
ostaje ipak samo priča, daje nagovještaj za budući karakter odvi-
janja radnje i istodobno uslovljuje njenu mjestimičnu napetost.
No sve je to isuviše oskudno, da bi »Tamari« pridalo snažnije dram-
ske obrise, pa zbog toga ona djeluje više kao neka poema nego kao
dramsko djelo.

Mnogo više dramskih elemenata može se naći u prvom dijelu
trilogije »Mors regni«, vezanom uz ličnost kralja Zvonimira. Ta
trilogija prikazuje propast hrvatskog kraljevstva, baš kao i drama-
tizacija romana »Kraljice Lepe« Evgenija Kumičića — »Propast
kraljeva hrvatske krvi«, koju su napisali Marija Kumičić i Milan
Ogrizović. Zanimljivo je da se jedino u tom Galovićevu tekstu
nazire Shakespeareova škola, premda se Galović i inače obraćao
prošlosti u svom dramskom stvaranju. No u takvim slučajevima

on ili piše s mladenačkim i zanesenim odnosom prema historiji, ili varira, uzgred rečeno prilično dosadno, motiv o kralju, kraljici i plesaču, a javlja se povremeno i lik ludaka.

U prvom dijelu trilogije, u kojem se doduše, kao i u druga dva, potencirano iskorištava efekt umiranja na sceni, zapaža se znatna definiranost likova. Uz to, oni svojim međusobnim odnosom stvaraju dramski intenzitet koji se pobuđuje i naslućivanjima, primjedbama i razgovorima, kakav je na primjer onaj triju dvorkinja. Vrijedno je uočiti, također, da je kompozicijski Slavićevo ubojstvo prevladalo nad cijelim prvim dijelom trilogije kao neka teška mora koja najavljuje i traži osvetu, rasplet, dramu, tako da je ona ustvari specifična, nenapisana ekspozicija. Ta nenapisana ekspozicija drame, koja je po nekim teoretičarima dramaturgije neophodan preduslov za tvorbu harmoničnog dramskog teksta, za što postoji niz potvrda u biranim klasičnim tekstovima iz svjetske dramske literature, kao da potječe iz Shakespearova utjecaja. To korištenje Shakespeareovom dramaturgijom zazapio je, sasvim opravdano, i Julije Benešić, kojeg su tri dvorkinje sa svojim kobnim slutnjama podsjećale na vještice u »Macbethu«, a kraljica Leda na lady Macbeth. U tom Benešićevu mišljenju ima svakako mnogo logike i opravdanosti, pa bi ga trebalo produžiti savjesnijom analizom, koju ovaj prvi dio trilogije nesumnjivo zaslužuje. I to ne samo po dosad navedenim vrlinama i osobinama, nego i po karakteristikama i razradi nekih drugih lica, u prvom redu nadbiskupa Lovre i velikaša Strezinje, kao i po zamisli i realizaciji nekoliko sugestivnih scena. Dok bi se taj dio trilogije s manjim redigiranjima mogao i danas izvoditi, druga dva dijela nisu naišla na priznanje već u doba kad su nastala i kada su ujedno i prikazivana. Uzrok tome je zacijelo prije svega u opterećenostima brojnim opisima prirode, u uzgrednim nefunkcionalnim razmišljanjima kao i u patetici, poznatoj, a možda i preuzetoj iz nekih ostvarenja Ive Vojnovića.

Ta trilogija, naročito njen drugi i treći dio, pokazuje kako je zapravo Galović, kao i niz drugih dramatičara, samo donekle uspio shvatiti Shakespeareove dramaturške slobode, pa se nije usudio, odnosno uopće nije došao do toga da prijede preko historijski vjernog razvoja događaja, već se potpuno potčinio njegovu vremenskom trajanju, što ga je vjerojatno i navelo da napiše trilogiju, jer nije znao kako da sve te događaje protekle u širokom vremenskom rasponu stopi u jednu harmoničnu cjelinu.

Iako iz perioda između stvaranja trilogije »Mors regni« i pisanja najopsežnije Galovićeve drame »Mati« datira još nekoliko pokušaja, od kojih »Pisar« i najavljuje nešto blisko »Materi«, ipak se ta drama — u odnosu na svoje karakteristike i ambijent koji obrađuje — javlja prilično izravno i neočekivano. To je možda i jedan od razloga što su prilikom njena izvođenja 1916. godine, dakle poslije smrti autora, kada je i pronađena, postojala mišljenja da je to posljednja Galovićeva drama, i to još nedovršena. Međutim,

Benešić je utvrdio da njen rukopis potječe iz 1908. godine i da je već godinu dana ranije Galović pisao jednom prijatelju o radu na njoj.

U nizu drama u hrvatskoj literaturi koje obrađuju tematiku iz seoskog života, od Srđana Tucića preko Frana Hrčića, Petra Petrovića Pecije i Kosora do Begovića i Ogrizovića, Galovićeva »Mati« djeluje najiskrenije i najautentičnije, i u njoj se najmanje osjećaju tuđi utjecaji, kako je već približno u istom smislu zamijetio Andrija Milčinić,¹⁶ koji ju je ipak upoređivao s Tolstojevom dramom »Moć tmine«. Bez obzira koliko je ta uporedba osnovana, a donekle je svakako opravdana, interesantna je samim time što upućuje na razlike u pristupu i komponiranju dramskog teksta. Dok Tolstoj dosljedno i kontinuirano provodi i proteže osnovnu misao proizašlu iz njegova ličnog gledanja, tačnije iz filozofskog rezoniranja, Galović samo povezuje prizore i detalje i konačno ih depasirano riješava kao i samu dramu, očito konstruiranim i providnim petim činom, koji odudara od cjeline i djeluje nekako nakalamljeno, kao, uostalom, i Jelino neočekivano prepuštanje Marku. Takva proizvoljna rješenja i neusklađenosti, a i nedostatak već unutrašnje povezanosti, znatno umanjuju vrijednost drame koja sadržava nekoliko impresivnih scena, od kojih se možda prvenstveno mora navesti ona u kući bolesnog svekra, čiju smrt svi očekuju otkrivajući pri tome svoja prava lica, kao i prizor razgovora uz odar starog Miška. Baš u donošenju i oblikovanju takvih istinskih i realnih inserta iz svakodnevnog života na selu leži sugestivnost i snaga Galovićeve dramske riječi. On je, istina, i u ovom tekstu ostao samo promatrač, koji se ne upušta u bilo kakva rješavanja, već samo konstatira postojeću situaciju, zaokupljen događajima, a ne likovima. Zbog te okolnosti »Mati« nema u sebi pravih dramskih sukoba, već obiluje samo dramskim situacijama koje su proistekle iz tragičnosti konkretnih događaja proizašlih — kao u slučaju razgovora uz odar — neovisno od okosnice radnje.

Ličnog stava, određene usmjerenosti ili traženja uzroka za postojeće stanje i njegovo objašnjenje — svega toga u Galovića nema i ne može se naći. S obzirom na tematiku drame u kojoj je namjerni Jelin pobačaj samo poticaj i uzrok drame, ali ne i njen bitni, sastivni dio, koji bi se provlačio ne samo kao posljedica razvoja događaja nego i kao njegov simultani dio, rezerviranost autora u općem sadržajnom vidu suviše je primjetna. Nedostatak racionalnog osmišljenja, povezivanja i obrazlaganja nepobitan je, no on ipak ne obezvređuje tekst, koji bi s nevelikim dramaturškim dotjerivanjima i danas bio pogodan za izvođenje.

Dramska skica u jednom činu »Pred zoru« nadovezuje se donekle po miljeu na »Mater« i na jednu njenu sporednu sadržajnu komponentu, a to je obradba nesloge, što vlada u kući Jelina svekra Mate

¹⁶ Vidi Andrija Milčinić: »Novosti«, 31. XII 1916.

Blažetića, čija obitelj jedva čeka da on umre kako bi se zatim međusobno razdijelila i odijelila. Taj je motiv diobe povezan još u jednočinki »Pred zoru« s nasilnošću i samoživošću gazde Blaža Lukića, koji se prema svojim ukucanima odnosi kao prema najbjeđnijim stvorenjima, bahato i grubo, jer mu to položaj gazde kuće i poglavara obitelji prema ondašnjim patrijarhalnim shvaćanjima djelomično i omogućuje. Po takvim detaljima, a i nekim drugim pojedinostima, taj se tekst može upoređivati sa Stankovičevom »Koštanom«.

Ono što je započeo u drami »Mati« pa produžio no ne i produbio u jednočinki »Pred zoru« — a to je sagledavanje realnog života i prilika s čisto socijalnog stanovišta, Galović je nastavio i u »Sodomu«. Samo s nekom razlikom. Više ga ne zanima selo, već grad, a uz to lica ove drame koja je zamišljena u tri čina, od kojih su napisana samo dva, govore kajkavskim dijalektom, ispravnije izvjesnim žargonom kajkavštine koji dominira u Zagrebu. Naravno, to daje posebno obilježje ovom Galovićevu neobično sumornom i mračnom radu. U »Sodomu«, naime, Galović bez ikakva sustezanja iznosi niz mračnih prizora i događaja, a drugi čin završava čak Ivinim silovanjem pokćerke Zlate. Taj završni brutalni akt pijanog besposličara, parazita i izrabljivača, koji je svoju prvu ženu tako tukao da su joj se i na mrtvom tijelu vidjele plave modrice, sadržajna je poenta nedovršene drame, poslije koje ju je bilo teško uvjerljivo nastaviti. Možda je i to jedan od uzroka što Galović nije »Sodomu« dovršio. No i unatoč tome što nije okončana, »Sodoma« je važna za sagledavanje Galovićeva dramskog rada, a i sama po sebi predstavlja kvalitet i materiju koja se ne može mimoilaziti. U stvari, ona je u našoj scenskoj literaturi po načinu ukazivanja na bijedu i najernije uslove života u radničkoj obitelji, makar su i razlozi takvog stanja tek djelomično naznačeni i tumačeni, upravo izuzetak u to vrijeme. Iz nje govori život, sva njegova surovost i bezobzirnost, koja prestaje biti literatura i postaje stvarnost usprkos neskladnim autorovim kombinacijama, prema kojima se lica uvode u radnju i iz nje izvode, sasvim proizvoljno, po potrebi. Slobodno se može ustvrditi da ni u jednom drugom dramskom tekstu Galović nije tako blizak svom suvremeniku i njegovu stvarnom životu. Istina, u dijelu se nazire mnogo šupljina i naivnosti, šablona i neuvjerljivosti, ali sve je to objašnjivo, a povrhu toga i nadgllašeno i prevladano zbiljom i snagom impresivnih dijaloga, od kojih se osobito izdvajaju dva dominantna u drami uopće. Prvi je onaj između Ivana i Mice, koji je sav ispunjen gorčinom i bolom, a nosi u sebi kao osnovni akcenat Micino podsjećanje na smrt i plave modrice prve žene njena muža. U tom podsjećanju kristalizira se i slutnja i bojazan pred budućnošću, a sve to u krajnoj liniji govori o spretnom Galovićevu operiranju s omiljelim i prokušanim dramaturškim komponentama skandinavske drame.

Ništa manje nije vrijedan i privlačan dijalog između Zlate i Pepeka, Ivanova sina iz prvog braka. U tom dijalogu Pepek, koji se vratio kući bolestan, slab i iznemogao, da bi ga zatim bešćutni otac otjerao bez ikakve samilosti i suosjećanja, priča Zlati o svom drugu s kojim je zajedno radio u tvornici. Sudbina tog Pepekova prijatelja — a to je sudbina samoubojice koji se podmetnuo stroju da ga smrvi — predstavlja možda i nagovještaj Pepekove odluke da i on učini to isto. Kao i u prethodnom dijalogu, i u ovom se suvereno nameće misao o smrti natopljena naturalizmom činjenica koje nisu same sebi svrha, kao što je to često slučaj u Srđana Tucića, već izbijaju i doživljavaju se kao iskreni rezultati umjetničkog kreiranja.

Premda »Sodoma« nije završena i temeljena na širem dijapazonu autorova sagledavanja konkretnih socijalnih, ekonomskih i društvenih prilika, premda joj nedostaje treći čin i teško je naći rješenje za dalje postepeno i logično odvijanje radnje, ona predstavlja vrijedan i zanimljiv scenski i literarni materijal. S mnogo truda, a i s dramaturškim razumijevanjem, možda bi se ova drama i mogla završiti, i tako dovršena, a i donekle preuđesna, i igrati. S obzirom na sadržaj i vrijeme kad je pisana, pa i na sugestivnost teme, to bi bilo itekako privlačno pokušati.

Kao opreka — »Materi« i »Sodomi«, mogu se navesti jednočinka »Valovi« ili »Mrtvački ples« i brojni drugi radovi zamišljeni i pisani prilično površno i isprazno, u skladu s društvenom, aristokratskom sredinom o kojoj je riječ, a u kojoj Galović, osim banalnih ljubavnih scena i dijaloga iste vrste, ne zna otkriti ništa dramsko, superiorno, što bi sačuvalo svoju eventualnu aktualnost do naših dana.

Udaljavanje od realnog života i istinske potke svakodnevnosti na krilima pseudoliterarnog feniksa naše dramske književnosti, odražava se i u već spomenutim izletima u prošlost s kliširanim glavnim licima — kraljem, kraljicom i plesačem. To udaljivanje Galovića ne daje gotovo nikakva drugog ploda osim potvrde za njegovo konstantno mladenačko rasipanje talenta i snage, pa se zato, na primjer, i u dramskoj baladi »Pjesma večeri«, ili u komediji, koja to nije, »Večernja pjesma« i ne mogu otkriti estetske i dramaturške vrednote. Ti su tekstovi nekako stilizirani samom tematikom i ponekad više liče na epske pjesme nego na dramska ostvarenja. To vrijedi i za tragičan fragmenat u jednom činu »Čaša molitvena« napisan prema narodnoj pjesmi. Drama »Marija Magdalena« opet, o kojoj je sam Galović imao vrlo povoljan sud, djeluje nekako izfrizirano, neindividualno i konvencionalno, iako je u njoj jasno ispoljeno erotska nota. U »Mariji Magdaleni« nema većih sloboda i ličnih stavova kao ni pjesničkih vizija, kakve se mogu naći u Krležinoj »Legendi« nastaloj pod očevitim uplivom Kranjčevićevih ideja i rezoniranja. U tom posljednjem periodu Galovićeva

stvaranja preostaje još samo jedan kazališni tekst, koji zaista zaslužuje da ga razmotrimo. To je dramska vizija »Pred smrt«.

Galovićeva zaokupljenost fenomenom smrti u toj viziji doživljava svoju dramsku i misaonu kulminaciju, koja se može malo ne ravno-pravno upoređivati s onom u prozi »Zaćarano ogledalo«. Sudeći po toj dramskoj verziji, čini se međutim, da kod Galovića mjestimično prevladava pomalo iskrivljen sud o dramaturškom značenju slutnje i nagovještaja, ukoliko se tek ponovo ne radi o nekontroliranosti stvaranja, jer Galović samoj slutnji u tom tekstu pridaje neobično veliku ulogu. Gotovo se sav kontinuitet te jednočinke u biti i sastoji isključivo u slutnji, koju dramatičar ne pokušava psihološki produbiti odnosima likova, već samo ustanovljuje. Razgovor Marka s Neznankom, koja simbolizira smrt, nakon dijaloga uz odar Markove žene, napisan je artistički vješto, ali unatoč tome on plovi po površini problema te samo poput tangente dodiruje ono što Galović želi reći i što nešto savršenije iskazuje u »Zaćaranom ogledalu«, u kojem ogledalo predstavlja, kako je zamijećeno u pogovoru tog djela, simbol veza dvaju svjetova: života i smrti. Ta metafizička težnja da idealistički spoji dva ekstremna pola, i da na taj način pomiri unutrašnji psihički nemir, samo je postavljena u toj dramskoj viziji, ali ne i razrađena. Traženje rješenja u takvom vidu nesumnjivo je apsurdno, iako je takvo traženje umjetnički primamljivo i ljudski pojmljivo, kao i ono rezoniranje uz odar u kojem sam život suočen sa smrću daje najimpresivniji odgovor o temi života i smrti.

»JELA (izlazi iz kuhinje i polazi k odru. Ima joj 28 godina. Potiho): Dobro je, što smo joj obukle ovu opravu. (Odgrne koprenu.)

BARA (digla se i pošla k njoj): Pa da! ... Nije ništa ležala ...

LUCIJA: A kad ćete dobiti lijes?

JELA: Sutra.

BARA: Malo se osjeća zadah ...

DORA: Vrućina je.

JELA (nagnula se nad lešinu): Gledaj! Već se vidi na usnama sukrvica.

BARA: Namoči krpu u octu, pa metni preko lica ...

TOMO: (opet je došao k Rozi): Slušaj, Roza!

ROZA (otresito): Pusti me!

TOMO: Ja znam, da ti mene voliš!

ROZA: Baš bi imala koga!

TOMO: Pa nisam ja ružan!

ROZA: No, koja bi još tebe htjela!

JELA (je međutim otišla u kuhinju i povratila se s mokrom krpom u ruci. — Bara, Lucija i Dora okupile se oko odra).

IVO (Rozi): Čuj, Roza! Ostavi ti njega! Vidiš, još nema ni brkova. Nije on za te. Nego, reci ti meni, gde ćeš spavati, pa da onda, znaš, dodem tako...

ROZA: No i ti si mi baš!... Nisam luda valjda!

IVO: Pa koga bi ti onda? Evo, hoćeš Đuru?

ROZA: Ne ću ja nikoga!

TOMO: Znam ja, što je tebi! Kako je bilo ono, kad te je dala Lukićeva baba vizitirati?

ROZA: (digne se mučno i sva dršće od njega): Tko je mene dao vizitirati? Tko? Reci!

TOMO: Rekao sam već! Lukićeva stara!

ROZA: Ubila te majka božja! Tebe i onu beštiju! I mati ti je takva, kakav si i ti! Jest! Nju... nju bi trebalo vizitirati!

BARA (okrenuvši se): Što vićete ovde? Nije vas stid?

ROZA (zamahne rukom prema Tomi): Da bi ga velika nevolja!

BARA (uhvati je za ruku): Ajde ti van... u kuhinju...

ROZA (udara nogama o zemlju): Ne idem... ne idem nikud... I ti si beštija kao i sve druge... Ja sam tjerala cijeli dan muhe s nje tamo... Ja je ne ću ostaviti... Hoću da budem s njom.«

(Fran Galović: »Pred smrt«, Drama V, str. 7)

Ta slikovita scena, citirana samo djelomično, koja ima jednako-vrijedni pandan u drami »Mati«, sa svojim potresnim ugođajem isprepletenim s onim svakidašnjim ljudskim, što se nesvjesno udaljuje od pomisli na smrt te je ubrzo prekriva zaboravom, superorna je drugom dijelu teksta, mada je sam autor očekivao obratno. Taj kvalitetni pad umanjuje impresivnost te dramske vizije, no utisak o njoj ostaje ipak povoljan. Dapače, taj se tekst po doživljenosti prvog dijela ubraja, kao što je već rečeno, u izbor vrijednijih ostvarenja Frana Galovića, tog nesvakodnevnog kazališnog entuzijasta koji nije nikad uspio da se sredi u potpunosti i da stalno i kritički nadvlada svu onu brzopletost i žurbu u pisanju koja ga je omela da stvori djela kakva je po svojim sposobnostima mogao napisati. Nemoguće je zaključiti danas da li je to posljedica njegove toliko isticane bojazni pred smrću ili tek refleks mladosti i temperamenta. No neovisno od toga, važno je utvrditi da je Fran Galović iz Peteranca Tome Blažeka, pjesnika, svećenika i odgojitelja u obitelji grofa Erdödyja, ostavio u hrvatskoj dramskoj književnosti nekoliko djela koja u tu književnosti unose specifičan tonalitet. I premda taj Podravac, zemljak Andrije Palmovića, Mihovila Pavleka Miškine i hlebinskih slikara, nije ostvario neki naročiti dramski opus, on će ostati u hrvatskoj književnosti kao dramatičar koji je takav zreo opus obećavao više i uvjerljivije nego neki njegovi suvremenici koji su za svoga života bili priznati dramatičari.

Izrazitiji, a i plodniji dramatičar od Nehajeva, s kojim uz Dežmanu Ivanova predstavlja vremenski autentičnu dramsku riječ moderne, Srđan Tucić je, uostalom baš kao i Nehajev, znatno ovisio o svojevremenim strujanjima i shvaćanjima u evropskoj literaturi, koja je u tom periodu — a to je sam kraj devetnaestog stoljeća — počinje slobodnije i snažnije prodirati u hrvatske književne krugove, mijenjajući im često iz osnova fizionomiju, pa i smisao. No dok se Nehajev ugledao na skandinavsku dramu, osobito Ibsena, Tucić je ovisio o sasvim drugim utjecajima. U samom početku bio je to njemački naturalizam s Hauptmannom, koji je našao svog oduševljenog kazališnog zagovornika u ličnosti Otta Brahma, osnivača njemačkog scenskog naturalizma i poznatog teatra »Freie Bühne«, a uskoro se zatim u njegovu stvaranju zapazio i Tolstojev utjecaj. Samo, mada su elementi ovisnosti Tucićeve dramskog djela očevditi, oni mu ne mogu poreći izvjesnu originalnost, koja mu u vremenu kad se javlja pomaže da iznenada zabljese i privuče pažnju. Ali ta njegova originalnost i novina koje on unosi u hrvatsku dramsku literaturu nisu takve da bi mu mogle osigurati razvoj pa ni prosperitet kao dramskom piscu. U njemu će, naime, prevladati ono literarno, usvojeno i posuđeno, mondeno, onaj balast koji nose brojni pisci naše dramske literature zatrpane i gušene tuđim kostimima, tako da će se odmah iza njegova slavodobitnog početka s dramom u jednom činu »Povratkom« potencirati i njegov pseudonaturalizam i udaljiti ga od stvarne životne podloge. Zbog toga će se taj Požežanin — koji je želio da bude kipar, pa se za Miletićeve intendanture obreo kao glumac na zagrebačkoj sceni i napisao nekako u to vrijeme »Povratak«, nesumnjivo najznačajniji dramski tekst moderne — neprekidno gubiti u kompleksu literarnog i ličnog, što će uvjetovati ne samo velike oscilacije u kvaliteti njegova dramskog rada nego ujedno i prouzročiti raznovrsnost tema i stavova, koje je međusobno vrlo teško povezati. Uočljivo je to već i prilikom najjednostavnijih upoređenja Tucićevih drama, kao na primjer »Povratka«, »Golgot« ili »Osloboditelja«. Ako se tomu doda još i to da je Tucić uz svoje poznatije drame, izvedene na zagrebačkoj sceni, napisao i »Baruna Korilova¹⁷«, koji je ustvari njegov neobjavljeni i neigrani dramski prvenac, i dva kraća teksta: »Pred zapadom sunca¹⁸« i »Magda¹⁹«, oba objavljena u časopisu »Vienac«, i ako uočimo njihove osobine, dolazimo do spoznaje da je raspon njegova izraza, tema i shvaćanja još širi i nekompaktniji. U »Barunu Korilovu« — koji je za Josipa Bacha bio dokaz Tucićevih dramskih sposobnosti,

¹⁷ Rukopis drame »Barun Korilov« čuva se u arhivu Hrvatskog narodnog kazališta.

¹⁸ »Pred zapadom sunca« — »Vienac«, 1900. br. 11—12.

¹⁹ »Magda« — »Vienac«, 1904. br. 1.

pa je Bach zbog toga i nagovarao Tucića da piše i konačno ga naveo na stvaranje »Povratka« — Tucić je tako dao romantičnu dramsku radnju iz zagrebačkih aristokratskih krugova, dok je u »Magdi«, nekoliko godina kasnije, ispoljio svoje naklonosti za verbalističke ekshibicije²⁰. Zanimljivo je također da se s današnjih pozicija može prije osporiti bilo kakva vrijednost, osim, naravno, dokumentarne, toj aktovki, a donekle i drami u jednom činu »Pred zapadom sunca« (koja je artistske naravi) nego »Barunu Korilovu«, za kojeg se svojedobno tvrdilo i pisalo da je bez literarnih i kazališnih vrednota. Ta romantična drama u četiri čina uza svu početničku nevještinu svoga autora, naivnosti i duge rodoljubno-napredne tirade, sadržava u sebi nekoliko zaista živih prizora i atmosferu koja ponekad upućuje na školu Augusta Senoe. Sigurno je da je prijelaz s te drame na »Povratak«, kojim se neposredno nastavlja dramsko stvaranje Srđana Tucića, daleko shvatljiviji, logičniji i opravdaniji od onih kasnijih prijelaza kada je Tucić u periodu između izvođenja »Svršetka« i »Bure«, objavio »Pred zapadom sunca«. Nadalje, potrebno je još konstatirati da Tucić stvara nesistematski, sporadično, da u njegovu pisanju nema kontinuiteta i srednosti, kao uostalom ni u njegovu životu. Doduše uz sve ograde koje se mogu postaviti s obzirom na povezivanje autorova života i djela, ne može se momentano učiniti ni ono najminimalnije što bi omogućilo uvjetno objašnjenje takva karaktera Tucićeva rada, jer o njegovu privatnom životu i djelovanju ima neobično malo sređene građe i podataka. Ipak moguće je — na osnovi nekih skromnih podataka, kao što je na primjer tužba dviju konobarica zbog neplaćenog duga od pet forinti — pretpostaviti da je Tucić bio povremeno u novčanoj stisci. O tome postoje još neki dokumenti koji nisu, dovoljni da bi se na osnovi njih utvrdilo, kako je Tucić ponekad pisao isključivo zbog zarade. Uostalom, da li je to danas i važno pri rezimiranju njegova dramskog djela? Ukoliko se uopće taj privatni život Tucićev kao glumca, umjetničkog direktora bugarskog kazališta u Sofiji, gdje ga je pozvao Ilija Milarov, muž prve naivke hrvatskog kazališta Ivke Kralj, pa zatim kao intendanta u Osijeku i kazališnog tajnika u Zagrebu, odrazio na njegovu radu. Ne radi li se tu samo o sporednim momentima, izuzev boravak u Sofiji, gdje je uzgred rečeno već prije Srđana Tucića aktivno djelovao u kazalištu kao umjetnik, rukovodilac i organizator Adam Mandrović? Uz boravak u Sofiji usko je vezana i Tucićeva pacifistička drama »Osloboditelji«.

Premda se ne može govoriti o Tucićevom razvoju kao dramatičara kao ni o kvalitetnom kontinuitetu njegova stvaranja, dakle ista pojava kao i kod niza drugih hrvatskih dramatičara, u osnovnom dijelu njegova dramskog rada dopustivo je izdvojiti neke zna-

²⁰ Vidi: Pogovor knjige — Srđan Tucić »Golgota«. Izdanje DHK. Zagreb, 1913.

čajke sadržajnog karaktera. Njegova omiljela tema je preljub i ubojstvo. Ona se u nešto povišenom naturalističkom tonu s erotsko-seksualnim primjesama varira u »Povratku«, »Trulom domu«, »Svršetku« i »Buri«, a onda se pretapa u novi tonalitet s mnogo manje grubosti i sirovosti, a s nešto više humanosti, u trilogiji »Kroz život« i u »Golgoti«. Tucićevi tekstovi imaju međusobno izrazitih kompozicijsko-dramaturških srodnosti. Većina se njih nadovezuje i nastavlja na neku prethodnu radnju, koja je za njih svojevrsna ekspozicija. Zbog toga i te drame nemaju uobičajeni razvoj, nego se ubrzano penju kulminaciji, i to u času kad je samim početkom drame jasan i njen zaplet pa se samo čeka dramatični finale. Tako je u »Povratku«, u kome je od prvih scena poznata činjenica — Jelin preljub i samo je još pitanje na koje se očekuje odgovor; kakve će on imati posljedice. »Truli dom«, »Svršetak«, »Bura«, kao i sva tri dijela trilogije »Kroz život« — »Amerikanka«, »Niz strminu« i »Pred noć« — imaju svoju nenapisanu predigru. Ta osobina Tucićeva stvaranja vrlo je interesantna, jer pokazuje njegovo uočavanje jednog od osnovnih problema klasične dramaturgije, koja upravo zahtijeva tu ekspoziciju i nameće je, no svakako u nešto umjerenijem obliku. Za ilustraciju možemo navesti primjer Ibsena, koji često započinje dramu uslovno je vežući uz prethodna kazališna zbivanja bitna za njen razvoj. Tragedija Nore počinje dramom, ali drama ne počinje prvim prizorom. Isto tako je i s Krležinom Laurom, koju susrećemo u času sloma, kad ona već ima svoju objektivnu dramsku i dramaturšku prošlost. Kod Hauptmanna, u naturalističkom periodu njegova stvaranja, naići ćemo na slične karakteristike, kojima se pridružuje i minuciozno fiksiranje trenutaka. Težnja za naturalističkom minucioznošću i obiljem pojedinosti koja je Zolu odvela u rudnik kada je pisao »Germinal«, Hauptmanna je navela da potencira dramaturški značaj ekspozicije. Ta potencirana ekspozicija — koja objektivno ne postoji kao tekst, već se održava u početnom stadiju drame i prisutna je neprekidno kao jedna od kardinalnih dramaturških komponenta — primjetna je i u Ibsena i to ne samo kod »Nore«. Hauptmann je išao čak dotle da je dramu sveo na završne prizore društvenog i obiteljskog kataklizma, koji se odvija u zbijenom i zatvorenom vremenskom periodu, a taj je u obvezatnoj i uskoj ovisnosti o prethodnim događajima pretpostavljene ekspozicije. Karakterističan je primjer za to drama »Praznik pomirenja«. To što i Tucić nekoliko godina nakon Hauptmanna, čiji je utjecaj na njega nedvojben, posize za bliskom ekspozicijom, koju nije znao jenakovrijedno iskoristiti u »Povratku« i »Svršetku«, nije zacijelo samo puka slučajnost. Dok »Povratak« djeluje kompaktnije, već zbog same činjenice da je sav iz jednog dijela, »Svršetak« se izgubio u obimnosti materijala kojem autor nije znao udahnuti snagu detalja i psiholoških nijansiranja sukoba i trvenja. Kompozicijski »Povratak« tvori zatvorenu cjelinu koja ima

svoje unutarnje poente i kauzalne dramaturške sponse. Istina, ta drama je mjestimice i nepotrebno razvučena, pa i zakočena suvišnim raspredanjem, a i pojave nekih lica kao i njihov odlazak nisu uvijek najidealnije provedeni i obrazloženi, ali ona je unatoč tome zbita u čvrsto povezanu tvorevinu koja je mjestimično građena od cizeliranih naturalističkih dijaloga. Za kompoziciju drame kao i njen rast presudno je nekoliko momenata. Među njima treba navesti prije svega monolog starog prosjaka Dake, koji prorokuje buduće događaje i unosi svojevremeno neobično eksploatiran element dramske slutnje, preko koje se rađa tenzija, pa i dinamika. Ne tako važna, ali ipak značajna je spona preko spominjanja rakije, koju je svojoj ljubavnici Jeli donio Stanko. Ta rakija kasnije, nakon scene s Martom, postaje Ivi potvrda istinitosti Martininih riječi o nevjeri Jele. Slično je i sa đerdanom, koji je Jeli poklonio Stanko, a koji također izaziva Ivino nepovjerenje. Nema sumnje da ta tri elementa, vješto iskorištena i donekle nenametljivo upletena u tok radnje, mnogo znače za povezanost i kompaktnost »Povratka«. Isto tako i sam završetak pun dinamike i Ivina očajanja, koje ga tjera da spali novac, za koji je žrtvovao ruku, i ubio Stanka, mnogo pridonosi utisku o ovom djelu, koje je s punim pravom uvršteno u Matkovićevu antologiju hrvatske drame.

Za kompleksnije sagledavanje »Povratka« potrebno je još uočiti činjenicu da Ivo tek pred sam brutalni finale otkriva da je ruku namjerno žrtvovao kako bi mogao biti sa ženom, umjesto da daleko od nje teško i mukotrpno zarađuje za sebe i svoju obitelj. Nesumnjivo da to obrazloženje pridaje »Povratku« još tragičniji i kobniji ton, a preljub dobiva time još nemilosrdnije i bolnije posljedice. U sklopu crtanja takva Ivina karaktera je i sam završetak, kad on s prezirom promatra Jelu koja se sva očajna baca pred njega vidjevši da je ubio Stanka i dovikuje mu da ubije i nju. Ivo u tom trenutku osjeća njenu pravu tragediju, koja je daleko veća od njegove, jer je proistekla iz krivnje i nije samo njena, pa joj zato i odgovara: »Gore po te, da ostaneš živa«. Time se ujedno nagovještava Jelina katarza i produžuje trajanje i tragika drame.

Svi te elementi pokazuju, možemo slobodno reći, kako se ni u jednom svom kasnijem dramskom tekstu Srđan Tucić nije uspio približiti tom djelomičnom savršenstvu »Povratka«, koji, nažalost, danas proživljava sudbinu naturalističke drame općenito, i sve više gubi na zanimljivosti i privlačnosti unatoč svim svojim nedvojbene kvaliteta. No možda je to samo trenutačan odraz teatarско-scenske situacije, potražnje, mode i naklonosti?

Ako se za »Povratak« još i može dvojiti o utjecaju, i ako se o tom eventualnom utjecaju i govori s okolišanjem, iako je očevitna Tucićeva ovisnost o evropskoj drami i njenim naturalističkim tekovinama i komponentama za koje on zacijelo nije našao temelja u hrvatskoj književnosti, u »Trulom domu« je odvojenost od nacionalne podloge potpuna. Tu se više ne radi samo o odjeku u to

vrijeme modernog stremljenja, zajedničkog za šire literarne orijentacije određenog doba, već o doslovnom preuzimanju naličja ruske literature. Tucić je u toj drami svoje junake prenio u rusko selo, dakle u sasvim stranu sredinu, pa im je dao i ruska imena, tako da je čitava drama dobila posebno i nesvakidanje obilježje, koje je više veže uz Tolstoja i rusku književnost nego uz okolinu u kojoj je sam Tucić živio. Da li je to posljedica, kako misli doktor Branko Gavella, Tucićeva uvjerenja da u postojećoj sredini u kojoj je živio nije bilo moguće naći izdefiniranih likova jer je tadašnja hrvatsko-zagrebačka sredina bila po svom karakteru heterogen konglomerat bez ikakve imalo fiksirane fizionomije? Zar nije u to doba Zagreb bio preplavljen raznovrsnim društvenim ekonomskim i kulturnim utjecajima koji su nadirali iz bečkih i peštanskih ili bilo kakvih drugih krugova, svejedno, i bili prihvaćani i usvajani bez rezerve, a često i bez ukusa i smisla? Ta, zar se ne radi o gradu, koji tek u to doba počinje rasti i razvijati se te mijenja svoju patrijarhalnu prirodu i prelazi iz činovničko-đačkog centra u industrijsko središte, kako meditira u predgovoru svoje knjige »Hrvatska moderna« Milan Marjanović? No, mada je sve to tačno, kao i sama činjenica da u Zagreb, koji je tada i sam provincija, dolazi baš u to vrijeme veliki broj stanovnika iz još veće hrvatske provincije, iz malih zabačenih gradova i sela, što još više povećava njegovu nejedinstvenost i nekompaktnost, to ipak nije dovoljno da se ta teza usvoji. Istovremeno to ne znači da ona nije mogla biti podloga za Tucićev izlet u rusko selo! Bez obzira na opravdanost ili neopravdanost toga izleta i pokušaja da se u jednoj stranoj i u literaturi naročito mnogo eksploatiranoj sredini, kakva je ruska, potraži tema i likovi za dramu koja je s neznatnom razlikom mogla izrasti na ovom našem terenu, treba uočiti da je vrijednost te drame u parafrazi Tolstojevih gledišta i impulzivnosti i sugestivnosti pojedinih prizora. Nema sumnje da je moguće povući paralelu između te Tucićeve drame i Tolstojeve »Moć tmine«, čiji se refleks može susresti i u drami Frana Hrdića »U sumraku«, pa donekle i u Galovićevoj drami »Mati«. Tucićevo ugledanje na Tolstoja shvatljivo je i s obzirom na zaista veliko zanimanje evropske publike za Tolstojeve scenske tekstove, od kojih je baš »Moć tmine« izvedena na zagrebačkoj sceni u doba Mitelićeve intendanture, a to je vrijeme pisanja »Trulog doma«. Tolstojev utjecaj primjećuje se u kompoziciji, kada se Tucić — koji inače sabija radnju svojih drama na prirodan tok vremena i njegovo jedinstvo — upušta u to da prvi i drugi čin »Trulog doma« odvoji velikim i ne baš prikladnim vremenskim razdobljem potrebnim da bi se ispunili neki objektivni uvjeti neophodni za dalji razvoj drame i sam rasplet.

Rezimirajući li se taj Tolstojev utjecaj, on ipak nije takav da bi osujetio rezultat autorova nastojanja, da bi ga negirao i opovrgao. Tucić je od Tolstoja preuzeo neke misli i dramaturške elemente, ali je u biti zadržao svoj profil pisca.

Efektivno i često vjerno naturalističko obojene, koje je u »Povratku« i »Trulom domu« vrlo izrazito, iako ne ekvivalentno, primjetno je i u »Svršetku«, gde dobiva nove tonove, koji će doživjeti daljnju metamorfozu u »Buri«. »Svršetak« se kao i »Povratak«, »Truli dom« pa i »Bura« temelji na preljubu, a završava ubojstvom. Motivacija tog preljuba, a i ubojstva, obvezatno se razlikuju. Tucić se gotovo nikad ne ponavlja osim u glavnim konturama. Razlikuje se i zahtvaćen krug ljudi, koji ga ovaj put navodi, kao i sama tema, da se okuša u psihološkoj razradi likova i događaja vezanih uz rasulo građanske obitelji Boranić. Pri tom uspijeva tek djelomično. Naime, zamisao drame, koja može pobuditi asocijacije na Hauptmanna, nije realizirana do kraja. Tucić nije umio detaljizirati i nijansirati radnju i voditi je spretno bez banalnosti i površnosti, koje je mjestimice čine anemičnijom i neuvjerljivijom nego je to doista. Ozbiljan je nedostatak te drame i okolnost da su njena lica blijeda i prazna sama po sebi i da su njihove preokupacije, čak i u ono doba kad je drama nastala, suviše uopćene, periferne ili nevažne, dok je okosnica nedostatna za poentiranje i raspredanje širih i sveobuhvatnijih problema, jer je tako i postavljena.

Prilikom premijere drama »Svršetak« propada. Razlog tomu je, navodno, bila njena izrazita naturalistička grubost. To je, vjerojatno, navelo Tucića da ublaži svoj naturalizam koji već u idućoj drami — »Buri« primjenjuje u mnogo blažoj dozi. Ta suzdržanost i sustezanje sputavaju, međutim, i njegovu impulzivnost i impresivnost kao dramatičara, pa se za tu dramu ne može naći ni toliko škrtih povoljnih izraza kao za »Svršetak« u kojem je barem povremeno izbijala vještina i temperamentnost autora »Povratka«. Osim toga u »Buri«, čija se radnja odvija u slavonskoj šumi među drvosječama, i nema pravih sukoba i akcije i ona više naliči po svom ritmu na prozu nego na dramski tekst. U njoj se primjećuje i konstrukcija, tako da su malobrojni prizori u kojima je prisutna i vidljiva stvarna i objektivna vjerodostojnost i životnost.

Prije nego je taj svoj ublaženi naturalizam humanizirao i maksimalno lišio svih efektnosti i grubosti koje karakteriziraju njegove prve igrane drame, Tucić je napisao i dva pomalo neobična teksta, koja više odaju njegovu rutinu u pisanju dijaloga nego što govore o potrebi da se iskažu poneka uvjerenja i misli. To se osobito odnosi na dramolet »Sujet«, pisan dosta vješto, ali isprazno. »Sujet« stvara utisak da je autor pokušao izvršiti svojevrsnu dijalošku ekshibiciju i dokazati da se i iz ništa može stvoriti drama, što mu dakako nije uspjelo, kao i nizu drugih pisaca, pa ništa i dalje ostaje samo ništa i uprkos tom dramoletu u kojemu samodopadljivo i intimno razgovaraju grofica i autor. Dok je vjerojatnost pogrešnog ocjenjivanja »Sujeta« s današnjih kao i nekadašnjih pozicija zaista mala, situacija je nešto kompliciranija kad govorimo o satiričnoj

šali u jednom činu »Stranac«.²¹ Ta satira nije nikad igrana, a ni objavljena. Ipak može se pretpostaviti, iako zato ne postoji konkretniji povod da se odnosi na Ibsenova shvaćanja ili shvaćanja o Ibsenu i njegovoj borbi za nove ideale i društvenu emancipaciju i ravnopravnost žena.

Nakon nekoliko godina pauze i boravka u Sofiji Tucić se vratio na zagrebačku scenu trilogijom »Kroz život«, koju publika nije prihvatila. Dijelovi te trilogije »Amerikanka«, »Niz strminu« i »Pred noć« nisu međusobno uopće povezani i jedino što ih donekle veže jest njihov približno bliski ugođaj, koji samo donekle podsjeća na onaj prethodni naturalističko-veristički Tucićev manir. U te tri jednočinke izbija i sasvim nov kvalitet humanosti i suosjećanja koji se dotada mogao samo mjestimično nazreti u prilično krutim i surovim varijacijama na temu preljuba i ubojstva. Osnovni sadržajni obrisi tih triju minijatura ukazuju već na tu promjenu. Tako Ivo ne ubija svoju ženu u jednočinki »Amerikanka«, kad se nakon dužeg izbjivanja vraća kući i nalazi je sa sinčićem, kojega je dobila s nekim drugim muškarcem. U ranijem periodu Tucić bi taj tekst završio, vjerojatno, krvavim i mračnim ubojstvom, no sada on zajedno s Ivom oprašta preljubnici. U aktovci opet »Niz strminu« Niko se sam prijavljuje vlastima kad uvidi da mu ubojstvo Stanina muža nije pomoglo da je osvoji, dok u drami »Pred noć« Pavao nakon 16 godina robije sam sebi sudi kako to ne bi uradio njegov sin.

Ti tekstovi su pisani nekako smirenije i staloženije od prijašnjih, nisu tako efektni, iako i u njima ima snažnih i uvjerljivih dijaloga. Tim minijaturama, doduše, nedostaje spontanosti i neposrednosti a i mjestimično su suviše zatvorene u svoj uski sadržaj i likove, čija se sudbina spoznaje u samoj kulminaciji, što je, kako je već i nekadašnja kritika utvrdila, uobičajena dramaturška metoda Srđana Tucića.

Ozlojeđen hladnim prijemom trilogije od zagrebačke publike, Tucić je napisao feeriju u pet činova »U carstvu sanja«, s kojom se, navodno, želio izrugati ukusu te iste publike. Premda se tekstu ne može osporiti fantazija pa i humor, sigurno je da bi on izazvao Lessingovo negodovanje, da ga je taj gledao u svoje vrijeme, kao i njegov ljutiti komentar o nedopustivom kaosu i mješavinama, pa i neukusu. Svakako da taj tekst ne može reprezentirati Tucićev dramski rad, ali je on ipak prikladan povod da se spomene i Tucićevo osluškivanje daha publike, kojemu Tucić ima zahvaliti i svoj neočekivani nagli, upravo meteorski uspjeh. U tome se ogleda i njegov nerv kazališnog čovjeka, glumca. No kad je prošlo vrijeme koje ga je izdiglo na površinu uz pomoć, naravno, njegovih vlastitih snaga i zapažanja kurentnosti naturalističkog dramskog tretmana, Tucićev rad počinje opadati. Od nekadašnjeg zapaženog pripadnika

²¹ Rukopis se čuva u arhivu Hrvatskog narodnog kazališta.

moderne, suradnika »Hrvatskog salona« i urednika treće knjige »Života«, on postaje uvrijeđenim emigrantom. Kad je Tucić ozlojeđen neuspjehom »Golgota« i napadima kritike krenuo u tuđinu, A. G. Matoš je, već teško bolestan, što se osjeća i u njegovom pisanju — nešto smirenijem, objavio »Pismo Srđanu Tuciću.«²² U tom pismu Matoš prijateljski poziva Tucića da se vrati ukazujući mu, između ostalog, da je u domovini »bio nešto, a u Parizu češ sa svojim slabim poznavanjem jezika kao književnik biti ništa«. Značajno je također da je u tom pismu Matoš iznio i svoj stav prema Tucićevu dramskom radu: »Ti ostaješ i nakon neuspjele »Golgate« među najboljim našim dramatičarima, i nikakva kritika ti toga nije osporila i ne osporava«.

Nakon boravka u Parizu i Londonu Tucić odlazi u Ameriku. Tamo je surađivao u tamošnjim listovima i umro u New Yorku pred drugo svjetsko krvoproliće. Prije odlaska u tuđinu Tucić je ipak još napisao dvije drame: »Golgotu« i »Osloboditelje«. Obje su dobile i Demetrovu nagradu. No kako ta nije uvijek bila odraz prave vrijednosti, pa se davala ponekad i kao svojevrsna solucija, ni samo to priznanje ne može se uzimati kao bilo kakav argument za kvalitet tih djela ili čak kao njegova meritorna potvrda. I to pogotovu danas. To je svakako nužno naglasiti, jer su te drame u biti i revidirane vremenom i shvaćanjima. Možda ne u cjelosti, ali ipak toliko da su neki problemi za čije se rješavanje zalagao Tucić dobili sasvim drugačije konture i smisao, pa je time donekle i obezvrijeđen onaj izvorni ton tih radova orijentiranih na dva sasvim oprečna područja.

Dok je »Golgotom« Tucić pokušao riješiti odnos prema Kristu i vjeri, a time se je djelomično nadovezao na Ogrizović-Milčinićevo »Prokletstvo«, u »Osloboditeljima« je dotakao osjetljiv teren političkog i bratskog izmirenja Srba i Bugara. Prema nekim književnim kroničarima malo je nedostajalo da »Golgota« bude zabranjena kao antireligiozno djelo, što i jest u nekim stavovima, a »Osloboditelji«, tiskani u »Savremeniku«, zaista su zabranjeni 1914. godine i u javnosti su se tim istim zabranjenim brojem časopisa javili četiri godine kasnije kada se i prikazuju.

Neki Tucićevi savremenici ukazivahu na vjerojatnost utjecaja simbolističkih dramatičara na pisanje »Golgate«, dok su drugi opet povezivali riječi Demetrija koji bježi iz samostana, a zatim se pokušava vratiti u njega, s Nietzscheovim mislima. Kako je po mnogim svojim detaljima ta drama zastarjela i nepogodna za izvođenje, to je ona interesantna prvenstveno kao ilustracija Tucićeve vještine. A nju ona doista i pokazuje. Nisu u pitanju samo spretni dijalozi i blistave sentencije, nego i pristup jednoj tako zamršenoj problematici, koju Tucić načini s puno poetskog zanosa, ali je i ne okon-

²² To pismo A. G. Matoša objavljeno je u Obzoru br. 345. od 20. XII 1913. a preštampano je u drugoj knjizi njegovih »Theatralija«. Izdanje Binoza, knjiga XIV.

čava. On u suštini samo nabacuje problem postojanja i traženja Krista, njegove inkarnacije dobra i poštenja. Tog Krista Demetrije ne nalazi u samostanu, pa zato bježi iz njegovih zidina, ali je vani doživio još veće razočaranje, koje se samo uvećava pokušajem vraćanja u samostan, gdje ga dočekuju s uzvicima: »Apage Satanas!« Tucić ne daje nikakvo rješenje, jer ga u tadanjim prilikama i ne može dati, ali unatoč tome interesantna je smjelost s kojom ulazi u raspravljanja o vjeri, Kristu i s kojom crta samostan. To su osobine, koje i danas privlače pri razmatranju »Golgote«, čiji se značaj, doduše, više ogleda u lirskim ugođajima i ponekim kontemplacijama kao i u samoj kompoziciji i provođenju dijaloga. Uz to treba spomenuti i vizionarstvo koje uprkos svojoj mutnoj i nerasčišćenju podlozi i završnom misaonom rezonu daje Tuciću široke mogućnosti da eksperimentira, što i čini pa Krista postavlja u različite položaje i odijeva u više ruha. Time »Golgota« nesumnjivo prethodi Ogrizovićevu »Objavljenju« s kojim i zajedno gubi aktualnost. Mistika, vizionarstvo i raspravljanje o vjeri pripadaju prošlosti, pa je ta prošlost i vrijeme tih dviju drama.

Koliko je poznato, Tucić je nakon »Golgote« napisao samo još jedan dramski tekst — »Osloboditelje«, koji se po svojim osebinama i namjeni znatno razlikuju od »Golgote«. Dok su kod ove spominjani utjecaji Verhaerena i Maeterlincka, koji su dakako diskutabilne naravi, u »Osloboditeljima« je nedvojbeno povezanost s Tolstojevim shvaćanjima. Autor u toj drami pledira za bratske odnose između Srba i Bugara, jer su se Bugari u doba zbivanja radnje — 1913. godine, za vrijeme trajanja II blakanskog rata, osilili i potaknuli hegemonističkim aspiracijama na Balkanu napali Srbiju, zaboravivši na nedavnu pomoć i suradnju u borbi kod Drinopolja. Tri čina te drame u kojoj defiliraju invalidi, jedan bugarski general, njegova majka i djeca pa poručnik srpske vojske Dragoljub, ruski student Petja Petrovič Kozluhov i niz drugih lica zbivaju se u Sofiji. Antimilitarističke i pacifističke Tolstojeve ideje ne žive samo u ruskom studentu nego se javljaju i u srpskog poručnika, a i u nekih drugih lica, dok se vanjski utjecaj rusko-tolstojevske literature odrazuje opet u liku seljaka Georgija Dručkova, koji je poludio od bola za svojim sinovima izgubljenim na ratištu i tako ih poremećen traži i doživljava u pticama, koje uzaludno pokušava uhvatiti. Dojam koji pri prvom susretu stvara taj starac neobično je sugestivan, no kasnije on slabi i opada, jer ga Tucić s malim izmjenama nepotrebno eksploatira u tri navrata.

Nedvojbeno je da ta Tucićeva drama sadržava u sebi nekoliko živih prizora i da obiluje humanošću i pacifističkim rezoniranjima ubjedljivo potkrijepljenim događajima i prisutnošću ratom osakaćenih i unakaženih mladića, ali uza sve to osjeća se ipak konstrukcija i nemoć autora, koji se nije mogao izdici iznad teme i učiniti je općom i svevremenskom, već ju je lokalizirao i vezao isključivo za svoje vrijeme. Potrebno je to konstatirati već i zato što je to

česta pojava u Tucićevoj dramskom radu, koji je usko vezan uz doba svog nastajanja, jer ga odrazuje i to u autorovoj obradi, koja je vanjske, formalne naravi i nema uglavnom širi raspon i značaj. Uskoća Tucićevo horizonta i ograničena mogućnost da iz psihološki nijansiranih i razrađenih likova i motiva izvodi snažnije i impresivnije zaključke bez vremenskih i društvenih granica, sve su njegove dramske tekstove na književno-historijske dokumente, u kojima će samo ponekad zabljescnuti iskra i danas žive i prisutne riječi. Međutim, ta Tucićevo ovisnost o vremenu i njegovim često nebitnim i sporednim manifestacijama, koje u sebi ne uključuju širi raspon doživljavanja i rasuđivanja lišenih banalnih i mondenih natruha, nije ga ipak spriječila da iza sebe ostavi takav tekst kao što je »Povratak«, koji će ostati trajnom vrijednošću hrvatske dramske književnosti.

DRAMSKI POKUŠAJI MILUTINA CIHLARA NEHAJEVA

Milutin Cihlar Nehajev javio se na zagrebačkoj pozornici svojim prvim dramskim pokušajem — dramom u jednom činu — »Prelomom«, u doba kad je aktivnost »mladih« bila najživlja. U godini prije izvedbe »Preloma« — 1897, ta aktivnost dobila je baš svoju sugestivnu potvrdu u nekoliko napisa koji se mogu smatrati gotovo najznačajnijim u razdoblju hrvatske moderne. »Hrvatska misao« u Pragu štampa članke Dežmana Ivanova »O hrvatskim književnim prilikama« i Milana Sarića »Hrvatska književnost«, dok u »Novoj nadi«, uređivanoj od Nehajeva, Marjanovića i Milčinovića, izlazi članak »Mlada Hrvatska«, koji su zajednički napisali Nehajev i Marjanović. No, dok u tom periodu kritika nalazi svoju svrhu u traženju širokih vidika i novih kriterija kao i u dubljoj povezanosti s evropskom umjetnošću, originalna književnost »mladih« još ne dobiva samostalnije i suverenije obrise. Ti mladići koji se u književnosti javljaju u dobi kao nijedna generacija prije, a ni kasnije u našoj literaturi, zatečeni su prodorom novih struja, imena i shvaćanja, koja su nadirala preko bečke moderne i iskustava i saznanja relegiranih zagrebačkih sveučilištaraca koja su stečena na inozemnim univerzitetima. Nije čudo što je za njih, te mladiće, koji su se kao Dežman Ivanov javili s dvadeset i dvije godine, ili kao Milan Sarić sa osamnaest, ili dapače kao Milan Marjanović i Milutin Cihlar Nehajev sa šesnaest godina, bilo u ondašnjoj zatvorenosti i mraku provincijske hrvatske kulture sve novo i moderno, o čemu nisu ništa čuli ni znali, kako je kasnije pisao Marjanović u svojoj knjizi »Iza Senoek«. U njoj on, nastavljajući tu misao, doslovno kaže:

»Moderan je bio i Brandes i Zola i Bahr i Maeterlinck, moderan je bio i Comte i Swedenborg i Ibsen i Strindberg i Böcklin i Rops i Przybyszewski i D'Annunzio. Moderan je bio i simbolizam i neohelenizam, renesansa i japonizam i pozitivizam,

te sredovječni i moderni okultizam, kasnije i alkemija, psihi-jatrija i spiritizam, budizam i ničeanstvo, socijalizam i anar-hizam. O svemu tom nismo ništa čuli, sve je to bilo novo i sve se to pozdravljalo, i primalo, bez reda, bez kriterija».

Možda je i ta iznenadnost i obimnost susreta s novim i nepozna-tim uvjetovala da se u tom prvom razdoblju moderne, koji se mora poistovetiti s borbom »mladih« za afirmaciju i priznate i uva-žene pozicije, proza i poezija nisu uspjeli izdići na nivo kritičke riječi. Tek kasnije, kad moderna već počinje u stvari zamirati, odnosno kad gubi svoje prvotno značenje i svježinu, javljaju se zreliji radovi, a među njima i proza Nehajeva, koja se svakako može ubrojiti preko romana »Bijeg« u trajnije i vrednije rezultate hrvatske moderne, a i hrvatske književnosti uopće. Za razliku od tog svog romansijskog, a i novelističkog rada Nehajev je mnogo manje postigao sa svojim dramskim tekstovima, premda su njegovi prvi mladenački pokušaji vrlo mnogo obećavali. Da je taj njegov početni dramski rad izazivao povjerenja, svjedoči već i činjenica što je »Prelom« igran u doba kad je intendant zagrebačkog kaza-lišta bio Stjepan Miletić, koji je uz »Prelom« Nehajeva izveo još dva djela istaknutih pripadnika moderne — »Svršetak« Dežmana Ivanova i »Povratak« Srđana Tucića.

»Prelom« Milutina Cihlara Nehajeva, tadašnjeg učenika zagre-bačke donjogradske gimnazije, igran je nekoliko dana poslije izvedbe »Povratka«, nekoliko godina starijeg Srđana Tucića, koji je, međutim, ostavio impresivniji dojam svojim cjelokupnim dram-skim radom nego Nehajev. Čini se, uopće, da je rad Nehajeva u odnosu na kazalište, pokazivao nakon »Preloma« i »Svječiće«, koja je igrana nedugo zatim, konstantno opadanje, što ne znači da je vrijednost ta dva teksta iznad onih što su kasnije slijedili, već samo to da je s obzirom na prilike pojava »Preloma« i »Svječiće« neočekivanija i vrednija nego li pojava »Života«, »Spasitelja« ili čak »Klupe na mjesecini«. Rad Nehajeva kao dramskog pisca potrebno je u stvari promatrati samo preko uporedbi i s obzirom na postojeće uslove i vrijeme, jer mu jedino takvo pristupanje danas pridaje značaj i čini ga interesantnim, zaslužnim pažnje. Objektivnih i realnijih kvaliteta, a i mogućnosti za izvođenje ti dramski pokušaji nemaju, a nemoguće im je, također, takvo što i pridavati uz sav pijetet prema tom inače značajnom prozaiku i esejistu. Isto tako nemoguće je i sav njegov, iako oskudan, dramski rad stavljati pod isti nazivnik. Prva četiri teksta povezana su etič-kim traženjima, dok je »Klupa na mjesecini«, napisana mnogo poslije njih, u sasvim drugom stilu.

Dok se Srđan Tucić prvo okušao u verističkim, a zatim i natura-lističkim dramama i unio u njih antiklerikalne i političke tenden-cije, Nehajev je mnogo ovisniji o sebi i vlastitom doživljaju, premda je kao dramatičar daleko racionalniji od Tucića. Nehajev traga za intimnim porivima u čovjeku, nastoji obrazložiti i riješiti neke

etičke momente, koji ponekad, kao u slučaju »Preloma«, postaju istovremeno i društveni i ekonomski. Baš zbog toga njegov neodlučni aristokrat Karlo, koji deprimirano meditira nad propalim imanjem i zgraža se nad filisterijom, sa svojom anemičnošću i retoričnošću, predstavlja vjerojatno ipak daleko snažniji i obrazloženiji lik od svih onih koji se mogu naći u djelima ondašnjih kazališnih pisaca poput Hermine Tomić i Ferde Milera. Drugo je pitanje danas koliko je taj lik naš, koliko je on pripadao podneblju na kojem je tobože niknuo — ili koliko je opet u njemu kozmopolitskog, literarnog, usvojenog čitanjem. Ono što treba bez obzira na sve te primjedbe istaći jest okolnost da su i kod nas postojali isto takvi uslovi i da je bilo moguće da dođe do jednog takvog propadanja aristokratske obitelji, pa prema tomu »Prelom« nije bio bez osnove. U toj jednočinki interesantna je i suprotnost između aristokrata Karla, u čiji progresivni preobražaj Nehajev očito vjeruje, i demokrata Ludwiga. Zapravo na toj suprotnosti, kao i na sukobu Karla i strica Marka, koji je poprimio sasvim plebejski duh, i izrasta sadržaj te neatraktivne i monotone drame.

Isto kao i »Prelom«, tako i »Svjećica« pokazuje autorovu težnju da prodre u etičku suštinu, u intimna proživljavanja svojih junaka koji su i ovaj put neaktivni, ali zato stvarniji i čuvstveniji, daleko manje retorični; u stvari, to su svojim dobrim dijelom svojevrstne osamljene ličnosti, fatalistički potčinjene sudbini i položaju. Ipak, ni ovo djelo nema prave dramske snage, bez dinamike je i postepenog akcionog razvoja.

Utjecaj moralnog teoretiziranja još je izrazitiji i opsežniji u »Životu« i »Spasitelj«, u kojima lica gube šire individualne karakteristike i prelaze u jednoplošne ilustracije autorovih ideja i shvaćanja. Tragedija »Život« prikazivana 1907. godine, zajedno s Galovićevom »Tamarom« i »Griehom«, svedena je na raspravljanje o životu, koji je za Nehajeva u tom djelu jači od čovjeka i njegovih prohtjeva, jer je bezobziran, određen, jer sili na aktivnost i donosi isključivu potvrdu te aktivnosti koja krši i uništava sve pasivno i neodređeno. U takvu rezoniranju ima očigledno mnogo fatalističkog, osobito što se tiče unošenja pojma nužnosti, no i unatoč tome po tim svojim idejama ta je tragedija označavala nešto novo i moderno u našim tadašnjim prilikama.

Težnje da svom tekstu prida dublji smisao, zavele su Nehajeva tako daleko da je izgubio orijentaciju, pa je potpuno zanemario pitanje stvarnog života svojih lica. Zbog toga im je, da bi nekako ublažio njihovu primjetnu personificiranost, dodao impulzivne geste i naivne naturalističke momente, kojima je trebalo ostvariti intenzitet i dinamičnost zbivanja. To je donekle postignuto, kao što je time ujedno i uvećana razlika među pojedinim licima, od kojih osvetoljubivi cinik Kornel u svom razaranju djeluje najzao-kruženije, ali time se istovremeno ne pridonosi mnogo općoj realnosti i sadržajnosti djela. I to unatoč nekim izrazito vještim dioni-

cama dijaloga i dramski prikladno uočenog motiva prema kojem ranjeni ljubavnik Adamovićeve žene dolazi pod kirurški nož iznevjerenog muža, kojem će u zadnji čas u borbi mržnje, savjesti i morala, život — u shvaćanju Nehajeva — zadržati želju za osvetom. Taj motiv, do kojeg se dolazi retrospektivno preko pričanja, djeluje na momente mnogo uvjerljivije nego neke velike riječi u tom tekstu, koji je autor očividno želio učiniti što kompleksnijim. Samo, suviše velika naglašenost tog nastojanja osujetila je namjeru.

Zanimljivo je da se i slijedeće dramsko djelo Milutina Cihlara Nehajeva »Spasitelj«, događaj u dvije scene, daje opet s jednim djelom Frana Galovića. Ovaj put je to dramska vizija »Pred smrt«, koja je po svojoj sugestivnosti i autorovoj imaginaciji jedno od najboljih ostvarenja velikog kazališnog entuzijasta Frana Galovića.

»Spasitelj«, kojeg je postavio na scenu sam Nehajev, inače uistinu priznati dramski i operni kritičar cijenjen zbog senzibiliteta i erudicije, načine, iako skromno, zakućast problem odgovornosti liječnika, u konkretnom sadržaju, pred ocem udovcem, koji je izgubio svoju kćer uprkos liječnikovu uvjerenju u njen spas. U trpkom i bolnom rezoniranju nad pravom liječnika, spasitelja, kako ga povrijeđeno naziva otac, da zataji pravo stanje bolesnika, kao i u odgovoru liječnika razapetog poslom i obavezama, ne leži samo sadržajna nego i etička bit tog teksta, koji se, nažalost, doima samo kao skica.

Po svojim unutrašnjim karakteristikama, po naglašenom poniranju u čovjeka i njegove moralne probleme na jednoj čisto individualističkoj osnovi »Spasitelj« se povezuje s prethodna tri dramska djela Milutina Cihlara Nehajeva: s »Prelomom«, »Svjećicom« i »Životom«, u kojima se osjeća zajednička linija, nešto što upućuje ne samo na ugledanje na skandinavsku književnost već i na esejistički rad Nehajeva, i to baš na one eseje u vezi s kazalištem i dramskim piscima. Naime, uz briljantan esej o Hamletu, Nehajev se kao esejist pamti i po napisima o Tolstoju, Ibsenu i Strinbergu, koji su, što je vrlo značajno, u nekom smislu moralisti, a to je u svom početnom dramskom radu nesumnjivo i Nehajev. Odbleske njihovih ideja i shvaćanja treba tražiti u Nehajeva, koji će na taj način postati još prije Ogrizovića naša prva veza sa skandinavskom dramaturgijom.

Svojim osobinama i karakterom komedija »Klupa na mjesecini« potpuno se razlikuje od tih mladenačkih dramskih pokušaja Nehajevljevih. To je prava građanska komedija o efemernoj, banalnoj i plitkoj sredini, kojoj se Nehajev tek dobrodušno ismijehivao tražeći i nalazeći iz nje izlaz za svoje junake u porodici i nestvarnom bijegu u prirodu, i to u jednoj svojoj varijanti rusoovske manire. Ono što toj komediji daje posebnu draž, što svjedoči o tome da ju je pisao književnik Nehajevljeva kvaliteta — jest primjetan dar opažanja, koji se ogledao u niz malih, istančanih detalja i u nekim likovima te komedije kao što su konobar i purgerska obitelj Haramustek.

Duhovitost i aktualnost te komedije sputane su šablonskim rješavanjem radnje i glavnih lica, koja su samo okosnica sadržaja, a ne i logično i dosljedno obrazlagani likovi s punoćom originalnih autorovih shvaćanja. Čini se kao da je sam Nehajev tom svojom komedijom izašao iz sebe, kao da se odvojio od onih prvih mladenačkih dramskih pokušaja i »Bijega«, u kojem navodno ima mnogo autobiografskih crta u liku mladog i nadarenog književnika Bore Andrijaševića, koji također piše drame (!), sukobljenog s učmalom sredinom i malograđanštinom. Zbog toga i ovu komediju doživljavamo kao kompromis životom zamorenog pisca, koji se smireno i blago osmjehuje sredini u kojoj živi.

Uz ovih pet dramskih tekstova kao i uz brojne kazališne kritike Nehajev je ostavio još nekoliko manje poznatih ili nedovoljno ocijenjenih radova povezanih uz kazalište. No najznačajniji prilog Nehajeva kazalištu — osim naravno njegova originalna dramskog stvaranja — nesumnjivo su njegove kazališne kritike. One, po ispoljenom afinitetu prema teatru i scenskoj umjetnosti, nadmašuju kazališne kritike, koje su pisali njegovi suvremenici: Dežman Ivanov, Krnic, Matoš, Benešić, Milčinović, Ogrizović, Lunaček, Livadić, Begović i Galović. Nehajev je zatim uz prijevode oko 20 većinom čuvenih opernih libreta napisao i osnovu za glazbenu dramu »More«, za koju je stihove pisao Vladimir Nazor, a glazbu komponirao Fran Lhotka. Nehajev se okušao nadalje i kao historičar hrvatskog kazališta pa je objavio oveći članak »Hrvatski teater«.²³ No, osim toga sačuvana je u arhivu Hrvatskog narodnog kazališta i njegova dramatisacija Šenione pripovijesti »Čuvaj se senjske ruke« koja nije izvođena i objavljena, a poznato je još da je počeo pisati i novu dramu o Judi, apostolu, čiji je započeti rukopis, međutim, izgubljen.

Teško je pretpostaviti što je Nehajeva navelo da dramatisira Šenoino djelo. Da li je to bio samo odraz njegove neizmjerne povezanosti s rodnim Senjom, kojem je u nekrologu Milanu Ogrizoviću ispjevao zanosni hvalospjev, ili ujedno osjećaj afiniteta prema Šenoinu stvaranju, koje je inače privlačilo mnoge dramatisatore. Prije drugog svjetskog rata tako su, na primjer, bile uz zaboravljenu Nehajevljevu dramatisaciju poznate dvije dramatisacije pripovijesti »Čuvaj se senjske ruke«, čiji su autori bili Đuro Prejac i Tito Strozzi, kao i dvije dramatisacije »Diogenesa« i po jedna »Kletve«, »Seljačke bune«, »Zlatareva zlata« i »Prosjaka Luke«. Razlog takvu zanimanju za Šenoino stvaranje kod brojnih dramatisatora, među kojima se nalazi i Milan Begović, nesumnjivo je u popularnosti Šenoinih djela kod široke publike, kao i u dinamičnosti i živopisnosti sadržaja njegovih proznih radova.

²³ Taj članak je objavljen u časopisu »Teatar«, a zatim je preštampan kao separat (1924) bez potpisa autora.

Dramatizacija »Čuvaj se senjske ruke« Milutina Cihlara Nehajeva, podijeljena u pet činova i 8 slika s više od 40 lica, nema nekih posebnih kvaliteta. Autor se u njoj pridržavao originalnog Senoina teksta, naročito u početku, koji je opterećen dugim i scenski nepodesnim dijalozima o političkim prilikama i životnim uvjetima Senja. Iako daljim razvojem radnje dramatizacija dobiva življi tok, ona se ipak ne može mjeriti sa značajem koji imaju mladenacke Nehajevljeve drame. Značaj tih prvih dramskih tekstova Nehajevljevih »Preloma«, »Svječiće«, »Života« i »Spasitelja«, koji su ono osnovno u dramskom radu tog korifeja moderne, jest u tome što oni predstavljaju prodor novih shvaćanja iz zapadno-evropske literature kao i individualnih rješavanja etičkih problema. Objektivna vrijednost tih tekstova nije takva da bi oni danas predstavljali podesniji materijal za suvremenu scenu, ali u historijskom i vremenskom presjeku hrvatske dramske literature oni su još uvijek vrijedni pažnje.

TRAŽENJA, ZABLUDE I REZULTATI U DRAMSKOM STVARANJU MILANA OGRIZOVICA

Ogrizovićev dramski prvenac »Dah« izvodi se na zagrebačkoj sceni 1901. godine, pošto su već na njoj igrani Vojnovičev »Ekvinocij« i »Suton«, Tucićeve drame »Povratak«, »Truli dom« i »Svršetak«, kao i djela Milutina Cihlara Nehajeva »Prelom« i »Svječiće«. Do te prve Ogrizovićeve premijere dolazi u jeku moderne i u periodu Hreljanovićeve intendanture, koja se ne može mjeriti s blistavom, ali kratkotrajnom erom kazališnog fanatika i reformatora Stjepana Miletića, na koju se neposredno nastavlja, a za koje je znatno proširen klasični, pa i kvalitetno upotpunjen tadašnji suvremeni repertoar. Izborom repertoara, u koji su, između ostalog uz niz Shakespeareovih ostvarenja bila uvrštena i djela Sofokla, Euripida, Molièrea, Goldonija, Corneillea, Goethea, Hauptmanna i Ibsena, pa radovi ruskih pisaca Gribojedova, Gogolja, Ostrovskeg, Tolstoja i Čehova, kao i osnovnim tendencijama svog sveukupnog kompleksnog djelovanja, u kojem se ne smije predvidjeti težnja za realističkom igrom i tehničkom modernizacijom kazališta, Miletić se može smatrati pretečom moderne. I to onog njena aspekta, koji se odražava u traženju što prisnijih i čvršćih veza s evropskom umjetnošću, a ne izjavljivanje se u uzaludnom, neoriginalnom i nekritičkom preuzimanju svega i svačega, što će dovesti do stilskeg i sadržajnog kaosa kod ponekih predstavnika te iste moderne, koja se svakako najadekvatnije izrazila u kritici i polemici kao borba za određene ideje i pokušaje da se razbistre neki mutni pojmovi ne samo u hrvatskoj umjetnosti nego i u društvu. Zbog toga se i primjećuju znatne razlike između onog što se često iskazuje kritikom, i onog što se kao moderna javlja u poeziji, prozi, pa i drami.

I dok je tako hrvatska moderna u kritičkim napisima Dežmana Ivanova, M. Šarića, M. Marjanovića i M. Cihlara Nehajeva ostavila svjedočanstvo o svojoj uslovnoj povezanosti s postojećim prilikama kod nas, to se isto ne može zapaziti, na primjer, u dramskom stvaralaštvu, kojem još, da situacija bude povoljnija, prethodi i Ivo Vojnović, svojevrzni suputnik hrvatske moderne. Zapravo i nemoguće je govoriti o drami moderne, pa i imenovati njene predstavnike, jer u razdoblju kad je ona najbučnija i najsnažnija, a to je kraj devetnaestog i prve godine našeg stoljeća, kad su na dnevnom redu žučljivi obračuni »starih« i »mladih«, kao i mijena generacija, egzistira neobično uzak krug pisaca, koji se zanima dramom i koji se javno deklarirao svojim pripadništvom modernoj. To su Milutin Cihlar Nehajev, Milivoj Dežman Ivanov, Srđan Tucić i Milan Begović, koji u to doba piše još početničke i nevješte dramske tekstove. Kasnije, kad moderna počinje gubiti svoj izvorni smisao, kad nema više svoj prvotni intenzitet i svježinu, javit će se još neki drugi autori, a početak će se naslućivati i pravi obrisi Begovićeva dramskog stvaralaštva.

Ogrizovićeva drama »Dah«, koja se prikazuje iste sczene kad i Tucićeva »Bura« i Dežmanova »Kneginja Jelena«, odaje djelomičnu autorovu povezanost s modernom, premda se on toj istoj modernoj, odnosno nekim njenim izvitoperenim predstavnicima prilično polemički obraća figurom pjesnika Dekadenta. Potrebno je svakako uočiti i to da je ta Ogrizovićeva mladenačka drama u kojoj on iznosi niz svojih misli i stavova ne samo o književnosti već i o politici i hrvatskim prilikama (na jednom se mjestu negira sasvim otvoreno značaj Nikole Šubića Zrinskog) napisana pod nepobitnim i očevitim utjecajem Ibsenova »Rosmersholm«, što već upućuje na naviranje novih shvaćanja u hrvatsku književnost tog vremena. Samo to ugledanje na Ibsena nije urodilo sintetskim rezultatom, jer sam Ogrizović nije našao u sebi iskrenijih i snažnijih poticaja da produži ono što je preuzeo od Ibsena, a to je sukob tradicije i novog, odražen u Rosmerovu nastojanju da se neovisno održi na putu novog, što je u suprotnosti sa svim onim starim i tradicionalnim što simbolizira starodrevni dvorac Rosmersholm. U Ogrizovića su izvršena neka doslovna prenošenja i preuzimanja sadržajnog karaktera, a i kompozicijskog, no ipak uzor nije ni približno dosegnut. Ogrizovićev Ivan sanjari o nekom nebuloznom dahu, povlačenju u sebe, bunca o filozofiji ladica, uspomena i odalečivanja, i to na bazi krajnjeg individualističkog, a istovremeno i idealističkog gledanja, koje često djeluje kao nedozrela tlapnja jednog zaista misaono poremećenog čovjeka. Nije uopće jasno što Ivan hoće, zašto se zalaže; njegove misli i stavovi su neizdiferencirani i nejasni, jer Ogrizović ima kostim posuđen od Ibsena, i taj kostim kljuka svojim idejama te ga, kao i ostala lica drame, pokreće poput lutke koja je stvorena samo zato da bi autor mogao nekontrolirano iskazivati sve što misli, što ga tišti

i o čemu želi govoriti. Zbog toga je i ova Ogrizovićeva drama prenatrpana dugim dijalozima, suvišnim raspredanjima, pseudofilozofiranjem i detaljima koji usporavaju radnju i otežavaju ispoljavanje pravih dramskih konflikata i stvaranje punokrvne drame. U njoj se, doduše, zapažaju neki interesantni dramski elementi i osobine Ogrizovićeve: vještina zamisli pojedinih scena i satirična nota, pa i njegov karakteristični misticizam, koji ga razapinje i zaokuplja kroz cijeli život i dovodi dapače do toga da njegova životna pometnja, nestalnost i neopredijeljenost budu još vidljivije i bolnije. Uistinu, rijetko se u radu i životu kojeg hrvatskog pisca mogu zapaziti takve oprečnosti i protivljenja kao u Milana Ogrizovića, koji je sav u vlastitim proturječjima i unutrašnjim sukobima, a ti ponekad djeluju kao nešto ekstremno i stravično, iz čega izbija sva tragedija čovjeka izgubljena u kaosu političkih, društvenih i religioznih pitanja. Već u »Dahu« izbija na vidjelo kako se on, poput Ivana, kida u sebi i traži istinu i razjašnjenje za sve te sulude i neumoljive događaje kojima je svjedok i u koje će sve to više tonuti u mraku regionalnih i nacionalnih, pa i stranačkih sukoba, kad se stranka prava dijeli, a pravaši glože s naprednjacima, kada se izvana promišljeno potpiruje šovinizam, kojemu mnogi zanešenjaci, a među njima i sam Ogrizović, ne mogu prodrijeti u importnu političku podlogu s etiketama bečkih i peštanskih veletrgovaca koji beskrupolozno trguju hrvatskim i srpskim glavama. Ogrizović je u tom kaosu — koji još ni danas nije sagleđan ni znanstveno analiziran u tančine, jer se tada kao nikad događaji mjere i ocjenjuju prema vlastitom aršinu, kroz zainteresirane i obojene naočale pripadnika ove ili one grupacije, pa je tako svaki dokumentat i zapis zamka — izgubljeno lutao praveći ekstese, doživljujući uspjehe i zvižduke, krahove i priznanja, neprekidno pod nekom opsesijom mistike i utjecaja, a i svojih nedefiniranih stavova. Oni su ga vodili od Ibsena pa preko romantičnih jednočinki i dramatizacije Kumičićeva romana do suradnje s Milčinićem i pisanja antiklerikalnog »Prokletstva«, kojega će se kasnije djelomično odricati, da bi kao pravaš dobio podršku svećenstva i bio izabran za narodnog zastupnika u Otočcu. Održao je u Saboru govore: o ličkoj željeznici, otočkom vodovodu i pasivnom izbornom pravu profesora, polemizirao je s Milčinićem i bio napadan sa svih strana. Da apsurd bude veći, taj se isti čovjek nekoliko godina kasnije oduševio narodnom poezijom, pa je napisao »Hasanaginicu« i nekako se istovremeno odalečio od fuzionirane Stranke prava i entuzijastički samostalno i prkosno kandidirao za zastupnika, što logično nije donijelo nikakva drugog rezultata osim neuspjeha i žestokih napadaja sa gotovo svih strana tadašnje štampe, koja je u tim stranačkim obračunima često bila na revol-verblatskom nivou. U tom istom stilu apsurdna, ekstesa, sukoba, opsesija, polemika i obračuna, ali i teških poraza i razočaranja, nastavio se Ogrizovićev život i njegovo stvaralaštvo. I premda u

Ogrizovićevu dramskom stvaranju realni život nije našao cjelovitiji i savršeniji refleks, ipak se u kolopletu tih djela, u njihovim pojedinostima ili popratnim pojavama i događajima mogu i te kako otkriti tragovi autorovih unutrašnjih sukoba i trvenja, kao i posljedice njegova neproračunatog i nestalnog, neozbiljnog, često upravo djetinjastog odnosa prema nekim zbivanjima i ljudima, što mu je onemogućilo i otežalo stvaranje vlastitog dramskog izraza i potenciralo iznenadne skokove i obrte od »Hasanaginice« preko komedije »Hrvati na Karpatima«, preko oživljavanja Kranjčevićeva dramskog nacrt »Za drugog« i pisanja »Banovića Strahinja« i »Cara Dukljanina« do »Objavljenja«. Možda baš u tim raznolikostima i oprečnostima koje se nastavljaju i nakon »Objavljenja« i manifestiraju u dramskim djelima — dramatizacijama Mažuranićeva epa »Smrt Smail-age Čengića« i romana »Osvit« Ksavera Sandora Đalskog, kao i u neprikazivanoj i neštampanoj »Uroti Zrinskog i Frankopana« i drami »Vučina« tinja osnov sumnje u piščev umjetnički doživljaj imanentan njemu samom kao čovjeku, pa se i nedvomisleno postavilo pitanje u kolikoj je mjeri Ogrizović kao dramski pisac umjetnik i stvaralac. U širokom rasponu njegova dramskog rada, koji se započinje »Dahom« a završava prvom tek nabačenom skicom drame »Pokrštenje Hrvata«,²⁴ odnosno samo njena prvog čina i pet prizora drugog, nemoguće je tražiti taj odgovor, ako se istovremeno ne shvate okolnosti i uvjeti u kojima su pojedina djela stvarana, kao i to da su ona ponekad pisana iz čisto materijalnih, prigodničarskih razloga, tako da je samo to i uslovilo njihovu kvalitetu. Naravno, te oscilacije kvalitete ne mogu se time opravdavati, izravnavati ili čak podizati, kao što se ne mogu ni uveličavati stvarne vrijednosti Ogrizovićeva dramskog djela sagledavanjem kompleksnosti htijenja i širine koja se naslućuje u nekim reprezentativnijim dramama. Može se govoriti samo o više ili manje uspelim ili sasvim promašenim dramskim pokušajima, i to jedino na bazi estetskog i dramaturškog pristupa Ogrizovićevim dramama, koje su ponekad zaista isključivo produkt umješnosti i pogrešno shvaćenog korištenja scenskim osobinama. Nevjerojatno je, zapravo, u kakvom dijapazonu traženja i nastojanja Ogrizović stvara svoje drame. Dok u »Dahu« teži upravo filozofskom problemu, koji doduše naivno pokušava riješiti ljudskim povlačenjem u samoću uspomena, u čemu se nesumnjivo ogledaju njegovi idealistički nazoni i misticizam, u »Godini ljubavi«, sastavljenoj od četiri međusobno neovisne jednočinke, on je mjestimice došao do monotone i romantične literarne ispraznosti. Te četiri jednočinke napisane u razmaku od nekoliko godina sugerirane su Tucićevim nadi-

²⁴ Nedovršeni rukopis ove drame, koja u zaglavlju prve strane ima datum i napomenu: »Laško 11/VII 23 uz lijevu obalu Savinje vis-a-vis kupališta, izjutra«, nalazi se među još nesređenom ostavštinom pisca kod njegove kćeri Danice Pollak.

jevanjem imena prvoj od njih — »Proljetnom jutru«, pastelnoj slici u jambima, koja po ugođaju, a to jedino što je čini donekle privlačnom, podsjeća na daleko uspješnije ostvarenje pisca »Cyrana de Bergeraca« »Romantične duše«.

»Ljetno podne« i »Jesenje večer« djeluju nešto uvjerljivije već samim time što u njima dolazi do izražaja satira, koja se i inače provlači kroz neka Ogrizovićeva ostvarenja i daje im poseban čar. Ako se kroz prizmu te satire razmatra, na primjer, »Ljetno podne«, onda mu se može dati sasvim drugačiji smisao od onoga što mu ga je nekad pridavala kritika, pa i sam Ogrizović,²⁵ koji, čini se, nikad nije dovoljno ozbiljno shvatio svoju naklonost prema satiri i vedrom žanru, iako je baš na njihovoj podlozi ostvario nekoliko uspješnih strana unutar svojih dramskih tekstova, te je čak prinuđen materijalnim teškoćama prišao pisanju kabaretskog igrokaza »Kazališna bezumnost«, koji je, međutim, netragom izgubljen. U »Ljetnom podnevu«, toj erotskoj slici iz rimskog života, potrebno je sve svjesno potčiniti satiri, koja već jako izbija iz uvodnog prizora, kad uvaženi senator Niger izlazi iz svoje vile dočekan naručnim povcima plaćenih klijenata. Taj prizor u kome Niger uči klijente, između ostalog, kako da mu povlađuju u društvu, potpuno je u skladu sa završnim, kad do njegove žene u naručaju mladog Emilijsa Skaura dopira vika i povici u njegovu čast. Ta ironična suprotnost situacija sugerira sama od sebe misao o relativnosti plaćene slave i hvale i daje tekstu novi akcenat.

»Jesenje večer«, koje Ogrizović karakteristično naziva »romantika u jednom činu«, obiluje također satirom i ironijom, koje se provlače kroz tekst preko pomalo grotesknih likova Kraljevića i njegova doglavnika i time suprostavljaju općem romantičnom ugođaju, pa ga dapače opovrgavaju i ismjehuju.

Uz ove tri jednočinke dodana je kao četvrta »Zimska noć«, koja se po svojim osobinama razlikuje od ostalih s kojima je povezana u tetralošku tvorevinu umjetne naravi. Premda »Zimska noć«, na koju dosta podsjeća Galovićev »Grijež«, predstavlja najvješiti dio sa svojom pričom o starom vlastelinu Aurelu Jankoviću — Dragomirskom, koji pod starost zavoli kćer svoje odbjele žene i umire od uzbuđenja pošto mu je ona sjela na koljena, a on ju je ljubio ne znajući ni sam da li to u njoj ljubi svoju nepostojeću kćer ili mladu ženu, ipak se i ona doživljuje samo kao skica, koja očekuje tek uvjerljiviju i podrobniju razradu.

Još prije nego se samostalno izvodio četvrti dio »Godine ljubavi« »Zimska noć«, Ogrizović je u suradnji s Marijom Kumičić, ženom Evgenija Kumičića, napisao historijsku dramu u pet činova »Prospat kraljeva hrvatske krvi« prema Kumičićevu romanu »Kraljica Lepa«. Ogrizović, koji je autor nacрта drame, dijalog je uglavnom

²⁵ Vidi: »Hrvatsku smotru«, 1907, strana 323—326.

pisala Marija Kumičić,²⁶ nije se upuštao u znatnija udaljavanja od samog romana, s time što mjestimično ipak nije mogao odoljeti iskušenju da se zbog scenske efektnosti ideje donekle iznevjeri Kumičićeva originalu.

Najinteresantnija je s obzirom na samog Ogrizovića i njegovo shvaćanja okolnost da je on tu dramatizaciju tako izvršio i podesio da su do izražaja došli baš politički, patriotski i nacionalni osjećaji, što je potaklo revne cenzore da crvenom tintom iskrižaju niz mjesta na tekstu za prikazivanje u Zemaljskom kazalištu u Zagrebu.

Već prilikom izvođenja ove dramatizacije pojavilo se zabrinuto pitanje o Ogrizovićevu stavu prema katolicima i katoličkoj crkvi, pitanje koje je prešlo u pravu buru kad je Ogrizović u zajednici s naprednjakom Andrijom Milčinićem, autorom ovećeg broja crtica i pripovijetki, napisao dramu u četiri čina »Prokletstvo«, koja neočekivano glasno i bućno odjekuje u tadašnjoj ustajaloj sredini kao filipika protiv filistarskog svećenstva. Ta drama, koja je konaćno dovela i do Ogrizovićeva sukobljavanja sa suautorom, ali i do Matoševa zagovaranja njene ideje i izvođenja, neprikazivana i različito primljena, izazvala je i oprećne sudove i ocjene, pa i pitanje što je u njoj Ogrizovićeva, a što Milćinićeva. To pitanje pobuđeno je prvenstveno njenim karakterom i likom idejnog protagonista Tome, novomeštanskog mešije i rezonera, koji revoltirano ustaje protiv vjerskog formalizma i klerikalnih dogmi. Odgovor na to pitanje ostaje otvoren, premda su na osnovi upoređivanja Ogrizovićevih i Milćinićevih rukopisa pravljene zaključci o tomu da je Milćinić začetnik ideje i glavni pobornik te antiklerikalne linije u djelu.²⁷ Kao doprinos takvom rasuđivanju mogla bi se navesti i tehnički vješto i zaista umješno napisana Ogrizovićeva drama »Car Dukljanin«, prikazivana 1913. u Splitu i Zagrebu, sa svojim svećanim epilogom »Smrt cara Dioklecijana«. Taj prigodni komad, stvoren po nagovoru arheologa Franc Bućića u čast proslave Milanskog edikta, znatno odstupa od nekih znaćajnijih premisa i postavki »Prokletstva« (Ogrizović, na primjer, podržava uvjerenje o nekim kršćanskim ćudima, ali istovremeno Fausto, vođa straže, napada poklonike Jupitra i Olimpa rijećima koje podsjećaju na rijeći majstora Tome u »Prokletstvu«: »Vaši su bogovi drvlje i kamenje, djelo ljudskih ruku!«). Samo, Ogrizović je toliko puta pobijao sam sebe i suprotstavljao se svojim vlastitim ranije izrećenim stavovima, da se ni najreligiozniji dio »Cara Dukljanina« ne može uzeti kao neoporecivi dokaz, pogotovu kad se radi o vjeri, koja je kod njega ujedno i pitanje mistike. Ne treba zaboraviti da je on rođen kao posmrće kršten u pravoslavnoj vjeri, a da ga je kasnije ujak, katolićki žup-

²⁶ Vidi: »Hrvatsko pravo« 14. II 1905, ćlanak »Propast kraljeva hrvatske krvi«.

²⁷ Vidi: Drago Rubin: Milan Ogrizović, život i rad. Zagreb, 1938. (Većina bibliografskih podataka u ovom napisu preuzeto je iz Rubinove knjige.)

nik, proizvoljno preveo u katolika, što je vjerojatno također utjecalo, uza sve ostalo, na njegov misticizam i uzaludno traženje istine u tom varavom i lažnom svijetu religije, o čemu je ostavio i autobiografsku pripovijetku iz ranog dječastva »Bog«, objavljenu u zbirci »Tajna vrata«.

Bitno je, međutim, umjesto tog jalovog traženja i iznalaženja udjela pojedinog autora, shvatiti suštinu i vrijednost »Prokletstva«, koje je uzvitlalo toliku prašinu i podjarilo ugojene i cinične crnomantijaše da blagoslovom proguraju i ubrzaju zabranu njegova izvođenja, koja je prouzročila i djelomičan zaborav »Prokletstva« i svela utjecaj drame na uži krug čitalačke publike i tako ublažila opasnu rezonancu antiklerikalnih ideja. Tom zabranom ti isti crnomantijaši poistovetiše sami sebe sa svojim srednjovjekovnim kolegama, protiv kojih je propovijedao novomeštanski majstor Tomo opirući se bespravnoj i uzurpatorskoj vlasti klera, koja iz ljudi čini poslušne i nerazumne sluge, a po potrebi i životinje. Ta ideja i sama drama izviru iz događaja koji se zbio prije početka radnje drame, a prepričava ga u njoj sam majstor Toma, pošto je izmakao smrti. Njega su zajedno s kaptolskim desetinarom Imbrom uhvatili seljaci iz Trnova Luga, koje je taj isti Imbro protjerao sa zemlje i sad je to konačno platio svojom glavom.

Ana: Kazuj Paviši, da su odmah napali i tebe i njega.

Toma: Da. Mene su samo onako vukli sa sobom, ali Imbru su udarali, pljuvali po njemu, ko po strvini. »To je, veli, onaj, koji nas je s naše djeđine protjerao«. — Kraljevski je sud, ko što znate, dosudio zemljište biskupu, a Imbro ih je imao otpremiti.

»Usred ciče zime« — vikali su — »nije mu bilo žao naše djece i ženā. Dat ćemo mu zemlje. Nek se je naždere do sita!« — Iskopali jamu, metnuli ga u nju i privezali ga o jedan stup.

Ana: Zar živa!? Isuse!

Geguš: Hoće oni, hoće.

Toma: Onda odu — kao vijećat će. A kad su se vratili, doviknu mu: »Brani se! Zašto si nas tjerao s našega?« »Ono je bilo biskupsko. — Morao sam.« »Biskupsko!? A mi tebe, viš, ne ćemo tjerati, nek bude biskupsko i ovo, što ti damo« ... Pa zemljom po njemu. Moli Imbro, zaklinje, plače ... Ne pomaže. Pada zemlja i siplje se po njemu. Zasulo ga do koljena. Više siroma. Ali oni sve dalje. »Pozdravi — viču — biskupa svoga! Svu mu zemlju daj: svu, što je pod tobom, oko tebe i što bude na tebe« ... Siplje se zemlja, raste, već mu je do ramena. »A da nam biskup donane šaka, njemu bi dali i više!« Pa opet dalje. Još mu je virila samo glava. Slabo se micala. Usne su zapjenile i muklo se čulo njegovo prokljanje. A oni sveudalje siplju ...

Hoću da se trgnem, da im progovorim. — Ne mogu. Riječ mi u grlu zamrla. (Pauza) — Već ga svega zasuli. Samo se još vidi onaj stup. U to se sjeti netko, da su zakopali čovjeka, a krsta mu na grob nisu udarili. — Na oštar kolac prebiju unakrst drugi i zabit će ga u grob i upravo ondje pred onaj stup, vrh glave ...

Ana: Za rane božje! (Viknu uhvativši se za glavu.)

Svi: (se zgražaju.)

Toma: ... A mene prisiliše da držim krst, dok ga budu zabijali.

Neki jaki momak stane udarati ušicom sjekire po krstu. Ruka mu je trznula, kad je kolac pošao u zemlju. Sve ravno je jurio u meku zemlju, a onda udari o nešto tvrdo. Lubanja! Zemlja kao da se poda mnomo potresla... Ruke mi se skamenile... A oni viču: »Zabij, zabij!« Meni se zamračilo pred očima.

(Ogrizović-Milčinović »Prokletstvo« str. 10.)

Još više od tog događaja, Tomu koji ne krivi te ljude, već one koji su učinili da je zvijer u njima nadvladala čovjeka, a očito je koga time optužuje, potresa činjenica što su ga pošteđjeli samo zato što je on pravio svece, djelao ih iz drva. Te ljude nije zanimalo kakav je on, već ih je u njihovoj bezumnoj osveti ustavila ta mrtva, beznačajna stvar, drveni svetac. To je ono što je zaprepastilo Tomu i navelo ga da počne ozbiljnije razmišljati i da ustraje u svojim stavovima čak i onda kad ga svi napuštaju, pa čak i prisile uskoro zatim da pođe u povorci na Kaptol, da zajedno s ostalima skrušeno izmoli skidanje prokletstva. Tome se on u zadnji čas opro ostajući dosljedan sebi i svojim uvjerenjima, kao što su i autori, dosljedno razvoju drame, njegovu smrt iskoristili za isticanje svojih mišljenja, pa su tako komponirali i tragični finale u kome suludi mesar Blaž mačem ubija Tomu. Očito je da taj završetak nije slučajna, da autori nisu tek tako izabrali suludog čovjeka da prvi podigne ruku na Tomu. Slobodno se može pretpostaviti da je to njihova programatska namjera. Bitno je uz to da taj završetak logično izlazi iz djela, da je njegova poenta da to ubistvo Tome pokazuje kako glupost i suludost prednjači u borbi protiv svega naprednog. Naravno, sve je to u tom završetku u harmoničnom skladu s buntom Tome, koji kroz cijelu dramu želi da njegovim sugrađani progledaju, da se oslobode svoje zaglupljenosti i straha, koji ih čine pokornim slugama klera i navode čak na zločine. Tomo nije u tim svojim stavovima ateist kao što to nisu ni autori, već se jedino suprostavlja profaniranju ljudskih osjećaja i vjerovanja. On je protiv svetaca i crkvenih zvona i sve te ostale popratne halabuke, koja služi samo zato da bi kler štitio svoje interese i držao u pokornosti brojne podanike, odnosno takozvane vjernike. Tomo vjeruje u svog boga, kojeg stvara po svojoj uobraziliji kao boga polja i sunca; i što je također značajno, on vjeruje u prijateljske odnose među svim ljudima, u mogućnost njihova zbližavanja, kao što do kraja živi u uvjerenju u pobjedu svojih ideala, što jasno izlazi iz njegovih riječi upućenih majci:

»Ti si sretna i svi su oni sretni, al moje srce nije sretno. Ganulo me... Ništa drugo. A nisam smio pogaziti ono, u što sam vjerovao i uvući se, kao krtica u zemlju, poput ostalih. I sada, sve, sve da opet pođe istim putem... Istim! — Dok se ne nađe majka, kao ti, pa rodi mnogo hrabrije, jačeg od mene, koji će i glavu i život svoj žrtvovati za ono što misli, što hoće — i koji se neće smilovati. A neće biti sam... Bit će

ih više... Cijela četa... Kao da ih vidim: velika povorka, veća nego njihova danas... ne s glavama pokornim prema zemlji... već gore visoko, prema suncu... Povorka vedra i vesela, koja moćno i s tisuću ruku skida stoljetne okove i baca ih o tle... Ustaje čovjek — diže se um čovjekov, a pomaže mu sam Bog... Sam se Bog oslobađa svojih okova! Vjeruješ li, majko, da će to igda biti?»

(Ogrizović-Milčinović: »Prokletstvo«, str. 70)

Kulminacija do koje Ogrizović i Milčinović dovode Tomu — pošto su ga sukobili i s farizejskim moralom pretrglija, koji nije samo moral tih ljudi, od kojih Geguš za ubistvo i krađu nalazi otkupljenje u busanju u prsa i ispovijedi — jest trenutak kad Tomo odbacuje od sebe Bibliju. Taj njegov čin, koji autori samo konstatiraju, kao i niz daleko blažih detalja, poput Tomina uvjerenja da je svaka zemlja posvećena, bez svakog je komentara u vrijeme kad se drama pojavila, a to je početak našeg stoljeća, i označavao je otvoren protest i smion gest, neočekivanu tendencioznost i svojevršno bezbožje, koje je odjednom postalo za kaptolske dušobrižnike daleko opasnije od nauka gospodina Voltairea.

U nizu hrvatskih drama u kojima se djelomično obrađuje mit religije ili se tek dotiče, »Prokletstvo« je izuzetak već po tomu što se po gorčini koju u sebi sadržava i po revoltu izdvaja u prvi plan. Ta drama zasnovana na podacima historičara Zagreba svećenika Ivana K. Tkalčića baš je i zbog toga bila skidana s repertoara i zabranjivana, tako da njene kvalitete kao scenskog djela nikada još nisu došle do stvarnog izražaja. U novije vrijeme, kad izvođenje »Prokletstva« više ništa ne onemogućava, pojavili su se sudovi o njegovoj nesceničnosti i statičnosti. Premda je nedvoumno da ono nema skladne konture dramskog teksta, da se mnogi prizori nepotrebno udaljuju od osnove, da pojedinosti odviše usporavaju i otežu radnju i intenzitet zbivanja, kao i to da su neke scene ne samo idejno nego i tehnički prilično jednostrane, gotovo primitivno i naivno postavljene, ipak i unatoč tome Ogrizović-Milčinovićovo ostvarenje predstavlja daleko vrednije i pogodnije ne samo literarno nego i scensko ostvarenje od brojnih drugih igranih hrvatskih drama.

Mada su autori nastojali unijeti u dramu nešto više lične tragedije Tome, a i ostalih lica, što im nije uspjelo, barem ne u takvim razmjerima da bismo u bilo kojem licu dobili dostojan pandan samom novomeštanskom mesiji, zamišljenom više kao nekom stvarnom nosiocu ideje, drama ostaje zasićena rezoniranjem i raspravljanjem. Tomo je ipak obrazlagan i tumačen u tančine, što ne opovrgavaju neke dvostranosti i kolebanja, a što potvrđuje ideja o povezivanju njegove historije s historijom njegova oca raspopa, koji se također pobunio protiv Kaptola, pa se čak napo-

sljetku i udružio s Gričanima. Međutim, sam majstor Tomo je već po svojoj prirodi i pasivnosti djelovanja — on samo propovijeda, razgovara, upleće se, i to nikad eksplozivno, surovo, muški — predodređen za sukob sa svojim dramskim kontrastom. U ovom slučaju to su isključivo protivne ideje, a ne ljudi, što nije bilo dovoljno da se stvori koncizan i konkretan, elastičan i akcioni dramski odnos i radnja. Osim toga i u većini scena sudjeluje veliki broj lica bez snažnijih individualnih osobina, a na poneka samo od njih otpada po koja riječ ili rečenica. Iscjepkanost takvih dijaloga vrlo je nepodesna, i to pogotovu kad se monotono ponavlja. No pri eventualnom scenskom oživljavanju »Prokletstva« postoje ipak široke mogućnosti, pa se tako, na primjer, ne bi trebalo ustručavati od promjena kvalitete pojedinih scena i odnosa u tim masovnim scenama, kod kojih baš ta masovnost može možda na bazi primjenjivanja načela grčkih horova postati vrlina samog djela, i to uprkos bljedoći i neuvjerljivosti nekih dionica dijaloga.

Premda je za mnoge ocjenjivače Ogrizovićeva djela prelas s »Prokletstva« na pisanje »Hasanaginice« bio iznenađen i neočekivan, ipak između te dvije drame unatoč velikim razlikama u ambijentu i formi postoje i unutrašnje srodnosti. U jednom i u drugom tekstu sukobljuje se shvaćanje pojedinca s tradicijom. Dok je u »Prokletstvu« ta teza dobila jednu određenu antiklerikalnu usmjerenost, u »Hasanaginici« je ona mnogo blaža, jer je samo osnov na kojem se razvija drama dvoje snažnih i podrobno analiziranih ličnosti. U tome je i suštinsko obilježje Ogrizovićeve »Hasanaginice« i glavno razlikovanje od narodne pjesme po kojoj je napisana. Narodnom pjesmom je prvenstveno izdignuta materinska ljubav, a sam odnos Hasanage i Hasanaginice je tek naznačen. Tako doslovno shvaćenu pjesmu neuspjelo je dramatizirao Aleksa Šantić. Ogrizović je bio mnogo slobodniji, a i vještiji. On je narodnoj pjesmi dodao novu i razložnu komponentu, koja je produbila smisao i opravdala samo prenošenje zanosnog poetskog ostvarenja našeg naroda u dramski oblik. Ta nova komponenta je strasna ljubav Hasanage i Hasanaginice, koja je to dvoje oprečnih stvorenja dovela do raskida, a zatim i do konačne tragedije, pošto su se sukobili nazori i shvaćanja, kad Hasanaginica pritiješnjena tradicijom, običajima i sramom ne nalazi snage da pođe bolesnom Hasanagi u posjet, a on opet istovremeno zazire od toga da je pozove, jer želi da njena ljubav sama od sebe bude tako snažna i jaka, pa da krši pred sobom sve zapreke, koje on sam i ne priznaje. Podlogu za takve osjećaje i misli Ogrizović traži, što nije dovoljno uočeno, u porijeklu Hasanage i Hasanaginice, kao i u razlici tog porijekla. On namjerno ističe begovski rod Hasanaginice i suprotstavlja ga Hasanaginom. Pintorović-beg tako odgovara na upit svoje sestre Hasanaginice što kažu o tom što je Hasanaga tjera, riječima:

*»A šta bi rekli?! Znamo Hasana,
Od kakova je roda i koljena,
I kakova je glasa i poštenja.«*

da bi malo zatim produžio :

*»To čobanin je, što se agovanja
Dočepo na pušci i handžaru,
I u rod nam se smiješo begovski,
Pa sad misli, da mu izun je
I s ženom taki bit«*

Tako shvaćen i protumačen Hasanaga se javlja kao čovjek koji se sam uzdigao na svoj položaj i moć, te ništa ne duguje tradiciji i rodu, neopterećen je time i lišen različitih predrasuda, potpuno slobodan u svojoj strasnoj i bezumnoj ljubavi, što isto traži i očekuje od Hasanaginice. Ona je iz sasvim drugog, begovskog svijeta, a taj će je u skladu sa svojim običajima primiti i poslije povratka od Hasanage, i odnositi se prema njoj. To vidljivo izlazi iz Hasanaginih riječi kćeri Sultaniji, koja joj je došla tajom u posjete :

*»Zaboravit ću na vas i na agu,
Ta, svi me, svi me smatraju ko stvar
Ili robu kakvu, što se prodaje
po svijetu širom...«*

Sukob tradicije i novog, što navire i bori se sa starim begova i običaja preko tog nekadašnjeg čobana Hasanage, jest osnova i jedna od glavnih misli Ogrizovićeve Hasanaginice, koja ne svjedoči toliko o tragediji majke, koliko o tragediji žene koja u sebi doživljava taj sukob i ne zna kako da se opredijeli između ljubavi i svega onog tradicionalnog, usvojenog odgojem, što je ujedno njena mladost i vjerovanje.

Konfrontiranje ta dva lika puna međusobnih opreka, ali istodobno i povezana ljubavlju i djecom, kompleksno je i ovisno o karakteru drame. A karakter drame proistekao je iz autorova ugledanja na narodnu pjesmu, iz koje nije preuzet samo osnovni sadržaj već i stih pa donekle i epski ritam i ton. Istovremeno treba konstatirati da iako u narodnoj pjesmi »Hasanaginici« prevladava osjećaj i lirski ugođaj, ipak je primjetna i epska struktura. Slično je nekako i u drami s time da se u njoj zapazaju deskriptivna udaljavanja i prepričavanja, dok direktnih dijalozkih konfliktata dvoje glavnih lica gotovo i nema, što je sasvim u stilu narodne pjesme, koja ne poznaje konkretni dramski dijalog ili sukob riječi, već pretežno opisuje, konstatira ili, u najpovoljnijem slučaju, prelazi u tobožnje govorno obraćanje, no to ostaje uvijek u okviru izražajnih osobina narativne ili epske cjeline. Premda se takav

sud ne može usvojiti za Ogrizovićevu dramu u potpunosti, sigurno je da i unutar nje postoje ograničenja i sputanosti proistekle baš iz takvih i sličnih razloga. Stih narodne pjesme koji usvaja Ogrizović nije često dovoljno sugestivan, eksplozivan i dinamičan da bi mogao izraziti psihološka stanja glavnih lica. Umjesto toga on svojom monotonošću i ustaljenošću ritma nameće patetski ton bez impulsa, tempa i nerva. Dijalozi gube na uvjerljivosti, jer nisu ekonomični, jer ne ovise o situaciji, nego o stihu. Primjećuje se kako autoru to ograđenje stihom koči i onemogućava da se impresivnije izrazi, da da svojim licima i njihovu govoru uvjerljivost i realnost, širinu i aktualnost, koja prelazi granice narodne pjesme i njene rodoljubne ili tek trenutačno popularne evokacije. U samom završetku Ogrizović odstupa od dosljedno provedenog broja slogova i razbija stih, kako bi postigao željenu dramsku kulminaciju, a tu bez sumnje nije mogao ostvariti drugačije, nego da se prepusti osjećaju i oslobodi svih spona, pa tako i spona stiha. Sve to ide u prilog očividnom paradoksu u kojem je nastalo i traje Ogrizovićevo djelo zasnovano na specifičnoj draži narodne pjesme, ali istovremeno i osuđeno od te iste da traje intenzivnim životom samo dok i ta narodna pjesma opstoji u narodu kao njegova svakodnevna životna potreba i tekovina, dok se obnavlja i dok predstavlja domenu obrazovanja i shvaćanja, doživljavanja i izražavanja, a nije tek isključivo predmet školskog proučavanja i divljenja zanesenih literarnih ljubitelja.

Ovisnost o narodnoj pjesmi nije u Ogrizovića doprla tako daleko da bi potisnula njegovu imaginaciju i scensko tehničko tretiranje djela. On nije sveo svoj originalni udio samo na produblјavanje i raznjašnjavanje odnosa Hasanage i Hasanaginice, nego je paralelno s tim pokušao razraditi sporedne događaje i lica, kako bi djelo dobilo životnije i stvarnije obrise, koji bi više odgovarali scenskim uslovima i mogućnostima. Otud vjerojatno i proistječu pobude za oblikovanje sentimentalnog i idiličnog Imotskog kadije, pa mucave Ajše, koja očigledno označava ustupak prividnoj efektivnosti na liniji zadovolјavanja efemernog ukusa onovremene široke publike.

U periodu Ogrizovićeva stvaranja nakon »Prokletstva« i »Hasanaginice« do »Vučine«, koji s ove dvije drame predstavlja najvredniji dio njegova dramskog rada, on nije uspio napisati ni jedno cjelovitije, a ni dublje i iskrenije djelo s trajnijom vrijednošću iako je dosta pisao. Za vrijeme tog perioda, u trajanju više od deset godina, Ogrizovićev rad kao kazališnog pisca sveo se uglavnom na prigodničarske tekstove, dramatizacije ili uzaludna verbalistička traženja po mutnim putevima i stranputicama misticizma, kao što je to u »Objavlјenju«. Većina je od tih tekstova unatoč tome usko vezana uz autorov privatni život. Tako, na primjer, dječji igrokaz »Zlatokosi kraljević« Ogrizović stvara nakon smrti trogodišnjeg sina, a prigodnicu »24. studeni 1860.«, koja je napisana u spomen 50-godišnjice protjerivanja tuđinskih kazališnih grupa sa zagreba-

čke pozornice i definitivne pobjede domorodnih težnji za nacionalno kazalište, piše u doba kada je zaposlen u kazalištu kao lektor i neke vrste dramaturg. Ta prigodnica poznata i pod naslovima »Van s tudincima« i »Van s njima« s temom danas legendarnog protjerivanog Brambille nema literarne vrijednosti, kao ni već ranije igrana dramska ilustracija Bukovčeve zavjese »Slava njima«, koja je napisana u povodu 10-godišnjice nove kazališne zgrade. S istim takvim odnosom moguće je govoriti i o ostalim kraćim Ogrizovićevim dijelima kao što je nedvojbeno konstruirana aktovka »Sujet« iz prvih godina Ogrizovićeva stvaranja, a i slika iz prošlosti »Nepoznat« zamišljena i ostvarena prigodom 100-godišnjice rođenja Vatroslava Lisinskog. Interesantno je napomenuti da se u Ogrizovićevoj literarnoj baštini nalazi naslovni list za glazbenu dramu u tri slike »Vatroslav Lisinski«.

Ogrizović se u tom razdoblju i po treći put u svom dramskom stvaranju uopće odlučuje na suradnju s jednim drugim piscem. Nakon zajedničkog rada s Marijom Kumičić i Andrijom Milčinovićem udružuje se sada sa Zvonimirom Vukelićem, s kojim je već napisao književne satire »Trgovina ideja« i »Nova trgovina ideja«. Zvonimir Vukelić, poznat i pod književnim pseudonimom Zyr — Xapula, jedan od pedeset četvorice zagrebačkih sveučilištaraca optuženih zbog spaljivanja mađarske zastave u procesu »Vladimiru Vidriću i drugovima«, autor mnogobrojnih kraćih prozih radova, od kojih je znatan dio bio satirične ili humoristične naravi, izdavač pravaškog književnog lista »Hrvatska smotra«, u kojem je Milan Ogrizović bio najrevniji kritičar, nije inače bio uže vezan uz kazalište, te je koliko je poznato — napisao svega nekoliko članaka o kazališnom životu; između njih je i jedan u kojem se zalaže za bolje honoriranje hrvatskih dramskih pisaca. Ostavio je također samo jedan svoj scenski tekst, skeč »Jubilarac«, i komediju »Gospođica od telefona ili Hrvati na Karpatima«, koju je napisao u zajednici s Milanom Ogrizovićem. Ta »komedija grada i sela«, kako su je nazvali autori, nema uravnotežen i postupan, ekonomičan i planski smišljen i realiziran razvoj. Pisana na brzinu, ona je bez veće povezanosti i oštroc, iako je primjetna ironična, pa i satirična tendencija, koja se svodi na dobrodušno izrugivanje političkih i književnih prilika. U tom smislu je i čitava zbrka s izborom narodnog zastupnika a i niz sporednih primjedbi, kao što je ona prema kojoj se neki narodni zastupnici spominju u saborskim zapisnicima samo u vezi s dopustima. Uz to što su se blago narugali cenzuri, autori su iskoristili tu zgodu da izvrgnu ruglu i stare forme komediografskih dijaloga, kao i operetsko izjavljivanje ljubavi. Samo te pojedinosti razbacane u nejedinstvenom i nedotjeranom tekstu ne mogu nadoknaditi i sve njegove slabosti i mane, koje su dovele do toga da i ta komedija u ionako oskudnoj komediografskoj književnosti hrvatskog naroda novijeg vremena bude zabačena, i to opravdano.

Prije početka Prvog svjetskog rata Ogrizović piše još četiri drame, od kojih mu »Za drugoga«, pisana po Kranjčeviću nacrtu, nije bila nikada prikazivana u originalnoj verziji²⁸. To djelo, u koje je on polagao mnogo nade, zabranjeno je te nije štampano sve do danas. O postanku te drame postoji inače objavljenjo dopisivanje između supruge pokojnog Kranjčevića Ele i Ogrizovića, koje je prokomentirao Ilija Kecmanović²⁹. Iz tog dopisivanja vidi se kako je tekao rad na tekstu, kao donekle i odnos koji je prema njemu imao sam Ogrizović. U jednom pismu Eli Kranjčević on doslovno piše: »Sad sam još više stekao iskustva što djeluje na publiku i — da Vam odmah kažem — ne smijemo biti strogo književni, nego više i poglavito »pozorišni«, to jest efektni. Za to ću je i brže moći izraditi, a i za gurmane i kritičare, ostavit ćemo po koje zrnice u nutрини.«³⁰

Očigledno je da je od nekoliko sačuvanih Kranjčevićevih dramskih pokušaja, koji nisu odmakli dalje od prvotnih nacрта i nekoliko prizora, najinteresantniji baš onaj na koji se oslonio Ogrizović. No on se poslužio i s još jednim drugim — bez naslova, i na taj način povećao svoju ovisnost o Kranjčeviću, ali je ipak teško meritorno utvrditi u kojoj je mjeri Ogrizović ostao dosljedan Kranjčevićovoj zamisli — ili opet, koliko joj se iznevjerio. Lakše je prosuđivati o objektivnoj vrijednosti drame, o problemima njene logičnosti, uvjerljivosti i sugestivnosti, kao i o potenciranoj težnji za teatarskim efektima na račun kojih su umrtvljeni neki društveni i socijalni momenti ove drame, koja se zbiva u Sarajevu prije aneksije. U njoj ima dosta naivnosti i konstrukcije — osobito u drugom činu — koji služi samo kao spona; drugih kvaliteta uopće nema. Već samo zbog tih nedostataka drama »Za drugoga« u originalnom obliku, bez dramaturških ispravaka i dotjerivanja, ne može živjeti na sceni.³¹

Slijedeća Ogrizovićeva drama »Banović Strahinja« izazvala je svojom posvetom mnogo više pažnje nego li mnoga druga vrijednija i značajnija Ogrizovićeva ostvarenja. Ta je posveta zapravo dovela u pitanje Ogrizovićevu čast i poštenje. On, zagriženi pravaš i nacionalist, odjednom posvećuje svoju knjigu barunu Pavlu Rauchu, banu veleizdajničke parnice, što je Milutina Cihlara Nehajeva nekih deset godina poslije tog događaja pobudila da opravda taj postupak svog prijatelja time što je naveo da je već prije Ogrizovića Lujo Vojnović na prvoj stranici svog »Pada Dubrovnika« izrazio hvalu tom istom banu.³² Sama drama ne iziskuje naročitu pozornost, jer

²⁸ Drama je prikazana jedino u Sarajevu za vrijeme okupacije, i to u preradbi.

²⁹ i ³⁰ Vidi: »Republika«, 1952. br. 2.

³¹ Osvrt na dramu »Za drugoga« djelomičan je, jer autor ovog napisa nije uspio doći do originalnog četvrtog čina. Dostupne su mu bile samo fotokopije prva tri čina, koje posjeduje Institut za književnost Jugoslavenske akademije, kao i Rubinova preradba drame, koja se nalazi u arhivu Hrvatskog narodnog kazališta.

³² Vidi: Milutin Nehajev: Nekrolog Milanu Ogrizoviću »Savremenik«, 1923.

je isuviše disharmonična, površna i ovisna u nekim detaljima; kao u dvoboju Banovića Strahinje i Arapina Alije, o narodnoj pjesmi, zbog čega se poništava neposrednost akcije i dinamike, pa sve postaje nekako epski sporo i teško. Nastala i sastavljena ugledanjem na dvije narodne pjesme, »Banović-Strahinju« i »Židanje Skadra«, ta Ogrizovićeva drama nosi unutar sebe sadržajni i izražajni rascjep, koji autor samo prividno uklanja produživanjem sudbine svojih glavnih junaka. Treći čin je u cijelosti promašen. Inače, baš radi čestih isticanja Ogrizovićevih političkih uvjerenja, nužno je navesti da on u toj svojoj drami pledira za bratsku slogu i ljubav Srba i Hrvata. Važno je to uočiti već i radi dramatizacije Mažuranićeve velepjesme »Smrt Smail-age Čengića«, koja je nekako u to vrijeme započeta, a završena je poslije rata, kad je i prikazivana, što je izazvalo napade na autora kao na »novopečenog« Jugoslavena. Ta dramatizacija, koju je sam utor uzlužno naziva dramom, jer to ona nije, posvećena banu i pjesniku, s Njegoševim geslom, ne izaziva ni upola takav dojam kao originalno Mažuranićevo ostvarenje, koje u nizu svojih specifičnosti sadržava i meditativnost, a ta u Ogrizovićevoj dramatizaciji dobiva blijeđe i neatraktivne tonove. Čini se kao da je Ogrizović samo razvukao Mažuranićev ep, a nije ga sadržajno i misaono razradio. Takvo uvjerenje nameće se prvenstveno preko nekih otegnutih prizora poput onih sa starim svećenikom i brđanima. Neprilično je i samo pridavanje Mažuranićeve refleksivnosti Mari, koje se pokazuje potpuno promašenim u razgovoru između Smail-age i Mare pod šatorom. Njeno priviđenje u tim trenucima podsjeća na slični postupak s priviđenjem koje Ogrizović primjenjuje u »Propasti kraljeva hrvatske krvi«, kad kralj Stjepan u priviđenju doživljuje buduće nemile događaje koji će zadesiti hrvatsko kraljevstvo. No dok je kod tog Stjepanova priviđenja tendencija bila usmjerena zgušnjavanju radnje kao i kompaktnosti cjeline, Marino priviđenje je zacijelo uvedeno da bi se barem na taj način nadoknadio nedostatak dramske napetosti i težine događaja. Opterećena retorikom i razovrsnim rodoljubnim i vjerskim frazama, ta dramatizacija, u kojoj ima uz Mažuranićeve stihove i Njegoševih, otkriva teatarsku rutinu autora, ali ne i njegov snažniji i slobodniji dramski zahvat u Mažuranićev ep.

Još za rata, 1917. godine, izvodi se na zagrebačkoj sceni jedno drugo Ogrizovićevo dramsko ostvarenje, koje se ne razlikuje samo od »Banovića Strahinje« i »Smrti Smail-age Čengića«, između kojih je nastalo, nego i od cjelokupnog Ogrizovićeve dramskog rada, u kojem nikada nije u takvom obimu i karakteru progovorio mističizam. Ta drama, koju bi trebalo prihvatiti kao intiman autorov protest protiv ratnih strahota, daleko je nerealnija i anemičnija od svega onog što je Ogrizović proživljavao u ratnim godinama, kad je neko vrijeme kao oficir c. i k. armade boravio u okupiranom Beogradu gdje je uređivao literarni dio »Beogradskih novina« i priredivao kazališne predstave. I dok je njegovo »Obavljenje« palo brzo

u zaborav, još dugo se je povlačilo pitanje opravdanosti Ogrizovićeve rada u Beogradu, i povlačit će se dok se ne nađe neki pedantni i poletni zanesenjak, koji će na osnovi brojnih sačuvanih bilježaka, računa i potvrda, dokumentirano dokazati, kako je zaista to Ogrizovićevo djelovanje bilo u danim okolnostima duboko humano, što se sam tek može pretpostaviti, ali ne i tvrditi.

No, iako je »Objavljenje« ostalo kao svjedočanstvo totalne zbrke u Ogrizovićevim misaonim preokupacijama, ono nije bezvrijedno, jer ilustrira njegovu teatarsku vještinu i nerv. U toj drami dominira tehnika, a ne ideja, koja se rasplinje u retoričnim tiradama i eksibicijama kao i svojevrsnim teološkim disputacijama, i to osobito u trećem činu zagušenom zamornim raspravljanjem i otegnutom dijaloškom borbom između Njega i Brata, koji personificiraju sukob dobra i zla, odnosno boga i đavola.

Ono što je scenski i kompozicijski značajno za taj tekst, kojem su to ujedno i vrline, jest okolnost da autor zasniva svoju dramu na halucinacijama glavnog lica, a to je Ona, što omogućava primjenjivanje slobodnih priviđenja kao i raznovrsne kombinacije, pa i povezivanja sa stvarnošću. Bolesna žena, razapeta između savjesti, vjernosti mužu i šurjakova udvaranja, doživljava različita priviđenja u kojima se njen muž javlja kao glasnik, liječnik ili Krist. Po takvom doživljavanju različitih priviđenja, koja tumači jedan te isti glumac, ta je Ogrizovićeva drama srodna s »Golgotom« Srdana Tucića, a donekle prethodi »Pustolovu pred vratima« Milana Begovića.

Dok su, recimo, Henri Barbusse i Miroslav Krleža svoj obol nad strahotama rata iskazali i indigniranim umjetničkim prosvjedima nad povampirenim militarizmom i njegovim nesretnim i nedužnim žrtvama, jednom dijelu građanske književnosti za vrijeme rata, a i poslije njega, kao da nije ništa drugo preostajalo nego da u tim suludim i krvavim godinama potraži nestvarni izlaz za svoju unutarnju potištenost i smetenost i samo je o njihovoj nadarenosti ovijesila trajnost i aktualnost djela. U Ogrizovićevom »Objavljenju« došlo je u tom stilu do nesredjenosti literarnog revolta, koji se izgubio u nekonkretnosti mašte i verbalizmu dramskog tehničara.

Posljednje godine života prolaze Ogrizoviću u raznovrsnim sitnijim poslovima — prerađivanjima i prijevodima za Kuglija kao i predavanjima, no unatoč toj preopterećenosti takvim nuzgrednim dužnostima, on i dalje piše drame. Dramatizira »Osvit« Ksavera Šandora Đalskog, no ta se dramatizacija ne igra i ne štampa: prikazan je i objavljen samo završni naivni epilog »Prve novine«. Piše i dvije originalne drame, od kojih je jedna — »Urota Zrinskog i Frankopana« doživjela sličnu sudbinu kao i dramatizacija »Osvita«. I od nje je bio štampan i prikazivan samo epilog »U Bečkom Novom Mjestu«, koji predstavlja treći čin te tročinske drame, u kojoj je au-

tor statičnost uvjetovanu pridržavanjem historijskih fakata pokušao dramski pokrenuti i oživjeti konfrontiranjem lica. Očigledna tendencija da se ostvare definirani karakteri, iznevjeruje se, doduše, donekle drugim činom u liku Zrinskog koji se odviše prostodušno dvoumi između carske i turske sile, pa se u odnosu na tu njegovu neodlučnost izdiže energična Katarina s crtama neke naše dobre, ali odrješite i dalekovidne Lady Macbeth. U nekim drugim scenama opet, daleko od svog utvrđenog Čakovca i žene, Zrinski djeluje sasvim drugačije, pa u nizu zanimljivih portreta historijskih ličnosti — među kojima je sam Leopold prikazan odviše nedužno i nezainteresirano kao neka tobožnja žrtva ministra Lopkowitza što je sasvim u skladu s građanskim shvaćanjem i službouljudnim poštovanjem prema posvećenom monarhu na kojeg se nikad direktno ne baca krivnja — on uistinu predstavlja najinteresantniju ličnost, i to naročito u svojim impulzivnim trenucima kad dolazi u audijenciju kod Leopolda kao i za vrijeme suđenja. U posljednjem činu, u suđenju, izbija zapravo suština Ogrizovićevih htijenja u prkosnom otporu Zrinskog, kad se on javno i otvoreno optužuje i prekorava kao što isto tako optužuje i prekorava sve Hrvate koji su zajedno s njim odani i vjerni habsburškoj kući.

U tom traženju i iznalaženju suverenosti i snage Zrinskog kao centralne, dominantne pojave i ličnosti, može se primjetiti karakteristična crta Ogrizovićeve stvaranja posljednjih godina, kad on već od »Smrti Smail-age Čengića« traži neku vrstu svog ličnog intimnog junaka i uzora, koji se uspio na ovaj ili onaj način uzdici nad sredinom ili kao nacionalni heroj ili kao žrtva. Porazno je za ondašnje prilike da takvu ličnost Ogrizović konačno nalazi kao kompenzaciju za svoje vlastite nevolje i nedaće u liku surovog i grubog ličkog seljaka Vučine, koji imponira samo svojom iskonskom snagom i elementarnošću. Posljednja Ogrizovićeva dovršena i igrana drama »Vučina« po tom se licu, po neumoljivosti i strasti, naturalizmu i temperamentu nastavlja na Kosorov »Požar strasti«, te iako nema indentičnu vrijednost, ima s njim dodirnih mjesta, pa se tako, na primjer, i u njoj kao i u »Požaru strasti« izdvaja prvi čin, koji nadmašuje svojom kvalitetom sve ostalo što je daleko bliže i ispraznije. Za uočavanje kompozicijske, a time i strukturne razlike između »Požara strasti« i »Vučine« mora se pak konstatirati da je u Ogrizovićevu prvom činu daleko toga više nepromišljeno iskazano što ujedno ide na uštrb daljeg razvoja drame, nego kod Kosora. Nije se na odmet podsjetiti ovde ni na Aristotelovu definiciju cjeline, premda je ona u svojoj daljnoj razradi već davno oborena, prema kojoj je cjelina ono što ima početak, sredinu i svršetak, a te dijelove uistinu ima i Ogrizovićev prvi čin, koji se doimlje zaista kao jedna dovršena i zaokružena cjelina. U naredna dva čina »Vučine«, kojeg

izvor potiče iz pripovijesti »Pod gorom«³³, kao što je i »Objavljenje« proisteklo iz pripovijesti »Majka Božja«³⁴, elementarnost, neobuzdanost i sugestivnost teksta sve se više osipa, i drama se isforsirano završuje komedijografskim trikom u stilu Pecije Petrovića, nasuprot kojemu je i usmjerena jednim svojim dobrim dijelom. Po tom raspletu Stana ne uspijeva ubiti Vučinu. On je samo omamljen. Kad se osvijesti, prisluškuje u trapu razgovor Stane s majkom i Mićunom, a zatim izlazi sav okrvavljen i sve se sretno završava vezom između njega i Stane. Takav se finale ne može obrazložiti ili opravdati aludiranjem na istovetnost Ogrizovićevih težnji, iako se to pokušavalo uraditi. Izvjesnih srodnosti, doduše, ima. Ogrizović je tako i sam stremio nekom svom idealnom junaku, neopterećenom kajanjem i padanjem na koljena, pa je zato, i »Vučinu« posvetio samom sebi. Dok se takvo tumačenje može, dakle, upotrijebiti donekle za eventualno objašnjenje postanka »Vučine«, ono je neprikladno za bilo kakvo valoriziranje njegovih stvarnih scenskih i literarnih kvaliteta.³⁵ One su unatoč tim zastranjivanjima, kao i neodređenostima i neobrađenosti svih lica osim Vučine, pa prebrzih mijena raspoloženja i odluka, privlačne i dovoljne da se ta drama izrazite individualne snage i vitalnosti Vučine sačuva i uvrsti u najbolja Ogrizovićeva djela zajedno s »Prokletstvom« i »Hasanaginicom«.

U ta tri djela Ogrizović je najpotpunije prevladao u sebi sve ono što ga je kočilo i sustezalo, što ga je u pretežnom dijelu njegova dramskog stvaranja svelo na prigodničara ili dramatizatora, dramskog rutinera i mistika koji nikada nije znao do kraja iskoristiti — svoje prave i tek djelmično nagovještene sposobnosti dramskog pisca. Mada ta tri Ogrizovićeva scenska teksta ne označavaju svojom pojavom neke naročito velike datume u hrvatskoj literaturi, oni će ostati njen sastavni i trajni dio, koji se izdiže iznad našeg dramskog prosjeka. Ta tri teksta ujedno su svojom raznolikošću i bogata ilustracija za sva Ogrizovićeva mukotrpna traženja, zablude i rezultate u dramskom radu, koji je započeo u jeku moderne, a okončan je u doba kad se već na zagrebačkoj pozornici igra Miroslav Krleža, u kojeg će Ogrizović povjerovati među prvima, istaknuvši to u kritičarskom radu, koji onim svojim kazališnim djelom, zajedno s kazališno-historijskim tekstovima, libretima i prijevodima dramskih djela upotpunjuje obimno Ogrizovićevo djelovanje povezano uz dramsko stvaranje i kazalište.

³³ Vidi: Drago Rubin: Milan Ogrizović, život i rad.

³⁴ Vidi: »Prosvjeta«, 1912.

³⁵ Vidi: Viena«, 1912.

