ANAKRONIZMI I AVANGARDIZMI HRVATSKE DRAMSKE MODERNE

Sibila Petlevski

UVODNO POSTAVLJANJE PROBLEMA

U ogledu pod naslovom »Što je pjesništvo?«, napisanom 1903, objavljenom posthumno, 1911. godine, Innokentij Fjodorovič Annenskij, pjesnik uključen u književne kružoke prijelaza stoljeća, klasični filolog, prevoditelj Euripida, esejist osobito zainteresiran za teme neoklasične drame, kategorički tvrdi već u prvoj rečenici da nije u stanju dati odgovor na upit što ga je sam postavio. Annenskij zastupa mišljenje da simbol na svojem putu kroz književnu povijest iskušava mnogovrsje književnih tumačenja tako da danas, kaže autor, zavodnica Kirka ima mačje gipku kičmu, baš kako je prikazuje Burne-Jones, a Helenu gotovo da i ne možemo vidjeti osim kroz prizmu Goethea (dakako u *Faustu*) i Lecontea de Lislea (u pjesmi *Hélène*, što ju je taj francuski parnasovac pobliže odredio kao *poème antique*). Annenskij izvodi zaključak da ni jedno veliko djelo nije dano u svom završnom obliku za autorova života jer simboli toga djela dugo vrijeme nose i prenose svoja pitanja, tako da — ne samo kritičar, već svaki gledatelj i čitatelj — neprekidno »ponovno stvara« *Hamleta*. Premda su vrijednosti pastorale jedva pronične uznemirenoj dvadesetostoljetnoj duši, baš kao i ratna slava epa, Homerovi simboli u čovjeku novoga vremena potiču nastanak potpuno različitih »estetskih emocija«. Vjerojatno se samo putem ideje o punjenu recipijenta novim

estetskim čuvstvima pri susretu sa starom formom, može razumjeti posljednja želja jednog njemačkog znanstvenika koji je zatražio da mu se susret sa smrću uljepša čitanjem iz *Ilijade*. U anegdoti, koju prepričava Annenskij, kaže se da je spomenuti znanstvenik zavapio da bi u istu svrhu, ako ništa drugo, poslužio već i Homerov popis grčkih lađa koje čekaju na isplovljavanje. Sama činjenica da je Annenskij posthumno utjecao na generaciju ruskih post-simbolista, resemantizira djelo toga pisca čije je značenje oko godine 1900. bilo marginalno. Njime se oduševljava Ahmatova, a Mandeljštam će iznaći sintagmu »domaći helenizam«, diveći se čak i esejističkim prečacima klasičnog filologa koji nije baš uvijek mario za znanstvenu disciplinu. Spomenuti »popis brodova« ući će i neposredno u jednu Mandeljštamovu pjesmu iz 1922. godine pruživši izliku autorici zbornika ruskih modernističkih tekstova od 1905-1940. godine, da u svoj izbor uvrsti i omanji ulomak iz eseja Annenskog. (Usp. Annensky, u: *Utopias,* ed. Kelly 1999: 227-229.) Navedenome valja pridodati podatak da je taj ogled objavljen u šestome broju publikacije za književnost i likovne umjetnosti neoklasičnog naziva »Apolon«, gdje se, primjerice, godine 1909, mogao pročitati i tekst Léona Baksta »Putevi klasicizma u umjetnosti« u kojem se proslavljeni scenograf Djagiljevljevih baleta okomio na površnu zamjenu jednog modernog pravca drugim umjetničkim pravcem. Čitavi artistički svjetovi, upozorit će Bakst, iz pozicije kritičara podvrgavaju se nekom sumarnom skupu novih pogleda obuhvaćenih tek jednom jedinom pomodnom frazom na osnovi koje je netko plein-artist, impresionist, pointilist, tachist, divisionist, neo-impresionist, simbolist, individualist, intimist, vizionist, senzualist, neoklasicist ... , te taj popis praktično nema kraja. (Usp. Bakst; u: *Utopias*, 1999: 60-63.)

Obično se postmoderni pripisuje sklonost resemantizaciji prethodnih stilova, govori se o slobodnome odabiru postupaka prošlih epoha, pri čemu je obnova tradicionalnih oblika nepredvidljivo promjenjiva, ikonička i ne-isotopična, dakle podložna raspršivanju značenja. Suvremenoj teoriji, štoviše dekonstrukcijskoj teoriji, pripisuje se spoznaja da temeljno značenje književnog djela izmiče definiciji jer je nemoguće otkriti pravu značenjsku jezgru, pa se tu govori o citatnosti, iterabilnosti, diseminaciji. Jezična tvorba se, u derridaaovskom teorijskom ozračju opire svakom pokušaju da je se svede na jedan uporabni kontekst. Kad je jezični entitet jednom napustio »zavičaj«, identitet se značenjskih jedinica umnožava do beskraja. Inokentij Fjodorovič Annenskij svojim je razmišljanjima, ali i recepci-

jskom sudbinom posthumno objavljenih tekstova, bio dvostruko uključen u tvorbu moderne paradigme kroz svijest moderne o sebi samoj. Najprije iz pozicije rane moderne prijelaza stoljeća, potom iz druge ruke, u kontekstu modernizma dvadesetih godina. Dok se u prvom slučaju interes Annenskog za antiku mogao podvesti pod označitelj neoklasicizma, u drugome je avangardistička dominanta ukusa imala alternativu: proglasiti rad Annenskog anakronim i odbaciti ga, ili — kao što se dogodilo — pronaći novi »zavičajni kontekst«, kako za čitanje Annenskog, tako, u njegovom ključu, i za proučavanje Homera; odbaciti naslijeđe ili izmisliti neki moderni *domaći helenizam*.

Homerovi simboli potiču drukčije »estetske emocije«, reći će Annenskij, pa je tako *Odiseja* u prijevodu Johanna Heinricha Vossa doista »divna stvar, ali je antika tu razlomljena kroz prizmu njemačke pastorale«. Modernist se pita:

»Znači li to da su Homerovi simboli, njegova istinska poezija, iščeznuli? Ne: to jednostavno znači da čitamo novoga Homera dok čitamo stare retke, i to 'novoga', vjerojatno, u smislu jednoga koji je varijanta 'vječnoga' Homera.

Kad ljudi više nisu mogli čuti udar ahejskih vesala po vodi kao tiho napredovanje heksametra, ili stenjanje veslača, ili prijetnju nadolazeće sudbine, stravu sudbine koja ih je stegla u šaci, tada su počeli tragati za novim simbolima u Homeru, puniti njegova djela novim psihološkim sadržajem.« (1999:228)

Zašto mi je bio potreban tako opsežan citat i uvod u temu? Odgovor treba potražiti u procjeni stanja suvremene književne teorije, gdje se devedesetih godina, posebice u okvirima tartuske semiotičke škole, javila ideja da nije potrebno odvajati modernizam od postmodernizma na osnovi isključivosti moderne i uključivosti postmoderne, da bi bilo čisto nasilje svesti modernu na ideju o progresu, a postmodernu na citat i reciklažu postupaka iz prošlosti. U raspravi o »Umjetnostima prekoračenja/Prekoračenjima u umjetnosti« (*The Culture of Modernism,* 1992) Göran Sonesson piše o dvjema, donekle divergentnim sastavnicama ranoga modernizma: s jedne strane, to je *pokret prema unutra, tendencija da se umjetnost svede na najmanji zajednički nazivnik*. S druge strane, tu je i *pokret prema van* obično pripisivan samo postmoderni, tendencija zapravo već uvelike prisutna unutar pojedinih nacionalnih pokreta moderne, *nastojanje da se što veći broj objekata, svojstava, sfera podvrgne vlasti estetske funkcije* kao u dadaizmu, kod Duchampa ili surrealista. Dodala bih da i odnos prema tradiciji u moderni nije bio jednoznačno određen niti baš uvijek podvrgnut dominantnoj ideji o progresu

i dominantnoj estetskoj potrazi za »novim« gdje bi svako posezanje za starim bilo puki anakronizam. Resemantizacija tradicije u moderni i te kako postoji, i to ne samo u umjetničkoj praksi (na primjer, secesionistička resemantizacija antičke i folklorne mitologije, pri čemu se elementi prizora lišavaju »zavičajnog konteksta« i postaju elementi novoga dekora). Resemantizacija tradicije postoji i na razini promišljanja o umjetnosti, pri čemu je stav prema klasici poput onoga što ga je na prijelazu stoljeća izrekao ruski pjesnik i klasični filolog, s vremenom samo dobivala na modernosti. Ako se Innokentija Fjodoroviča Annenskog nekada moglo blagonaklono nazvati nedisciplinirani klasičnim filologom, danas bi se, uz malo nategе, njegovim postavkama mogla poslužiti američka škola dekonstrukcije. Tu prije svega mislim na ovaj skup pokazatelja: a) upućivanje na uzaludnost potrage za »istinskim« simbolima koji su napustili svoj helenistički, elizabetinski ili neki drugi značenjski kontekst; b) svijest o istovremenoj dekompoziciji starog i kompoziciji novog — zvalo se to novo »novim Homerom« ili »novim Hamletom«; c) odnos teksta prema samome sebi kao tropu koji je dvostruko obilježen figurativnom i doslovnom dimenzijom; d) istovremena otvorenost i zatvorenost, podložnost rasipanju, deseminaciji značenja kroz vrijeme, pri čemu je u temelje teksta upisana neka pauldemanovska »neodlučivost«. Tu je naposlijetku prisutna i pretpostavka postojanja nekog »vječnoga« Homera koja ipak ne bi bila dobrodošla ni po ruskom modernistu, ni po američkim dekonstruktivistima, jer upravo doziva intervenciju odozgo, uplitanje neke izvanjezične intencije koja bi nametnula samo jedno čitanje, realizaciju tek jedne od »varijanti« vječnosti.

Relativizam pitanja što je, kada i gdje anakrono, odnosno što je, kada, gdje i koliko dugo avangardno — kamen je kušnje na kojem snagu odmjeravaju nove teorije. Teatrologija je tu na povlaštenome mjestu zbog ubrzanog proširenja znanstvene sfere interesa oko jednog od ključnih, dakako i jednog od najnepostojanijih termina kulture dvadesetog stoljeća, a to je »performativnost«. Kod Annenskog su samo termini kao što su »emocija«, »psihološko« i »vječno« markeri pripadnosti prijelazu devetnaestog na dvadeseto stoljeće, dok pristup klasici kako ga eksplicira taj modernistički autor, ovisno o pomaku vremenskog motrišta za procjenu, može biti naizmjence okarakteriziran neoklasičnim, modernim, neosimbolističkim, avangardnim, te napokon — iz pozicije teorijskog »velikog spremanja« s kraja dvadesetog stoljeća — i vrlo suvremenim pristupom.

TERMINOLOŠKA DVOJBA

Modernistička paradigma je upravo nalagala tvorbu naizgled proturječnih sintagmi poput one Mandeljštamove *domaći helenizam*, ili one Matoševe *grčki modernizam*. Riječ je, dakako, o dva pola jedne te iste spoznaje koja od Baudelairea do Calinescua glasi ovako: modernitet (Matoš bi rekao »modernost«) — to je transhistorijska pojava. U beskonačnom nizu različitih povijesnih modernizama, unutar pojedinih modernitetnih sistema dane sredine, dolazi do »novih sinteza stila«, promjena koje su »izraz novih duša«. Matošev tekst o Baudelaireu u kojem, slijedeći zapažanja francuskog pjesnika, hrvatski autor iznosi, danas bismo rekli, prilično avangardne teorijske ideje, napisan je 1903, iste godine kad su stavljena na papir i razmišljanja Annenskog. Matošev »izraz novih duša« pojavljuje se u vrlo sličnom značenju u kojem se pojavljuje izraz nove »estetske emocije« u Annenskog. Moderna može razmišljati o prošlosti samo kao o sebi samoj. Ideja transhistorijskog moderniteta, naravno nije modernistička ideja, jer su tipološke antiteze preuzete iz polemike »drevnih« i »modernih« trajale stoljećima, pa su se naizmjence pojavljivale opreke klasično/moderno, klasično/gotičko, naivno/sentimentalno, klasično/romantično, klasično/barokno itd. Baveći se Matoševim odnosom prema klasičnim idejama, temama i postupcima, primijetit ćemo da premda Matoš preuzima od Baudelairea ideju transhistorijskog moderniteta gdje bi se klasika mogla doživljavati u novome vremenu isključivo na nov, a ne na klasičan način, njegov je odnos prema grčkom naslijeđu ključno različit od Baudelaireova kad je riječ o parametrima ljepote. Matoš je ostao vjeran apolonijskom kanonu skladne ljepote. Baudelaire daje prednost ljepoti novog doba, privlačnosti nesklada, novom »heroizmu« subkulture i sumnja da je moguće izraziti »karakter nove ljepote« nasljeđivanjem. Na osnovi navedenog, moglo bi se zaključiti da je Matoševa ideja o klasično lijepome »anakrona« s obzirom na svjetsku dominantu ukusa Matoševa vremena, u čemu bi nas samo potkrijepla indignacija hrvatskog autora Manetovom *Olimpijom,* ili Hofmannsthalovom *Elektrom*. No je li taj zaključak u potpunosti točan? Usporedimo li tri autora, Baudelairea, Annenskog i Matoša, vidjet ćemo da se Sonessonova definicija po kojoj postoje dva modernizma može sasvim dobro primijeniti na spomenute autore — Baudelaire bi pritom bio predstavnik *isključivog modernizma* (modern-

izma okrenuta prema sebi samome, opsjednuta potragom za novom »ljepotom« i sklonog ideji o progresu umjetnosti utoliko ukoliko ta ideja može ustoličiti moderni kanon ljepote). S druge strane, Matoš i Annenskij predstavljali bi *uključivi modernizam* (okrenut prema vani, i sklon posudbi, sukladno time okrenut i prema prošlim epohama, sklon potražiti »nove sadržaje« posuđenog i naslijeđenog). Kad je u sebe uključivao objekte, kao kod Duchampa, taj je *uključivi modernizam* poslužio kao most prema postmoderni. Kad je, kao kod Matoša i Annenskog, uključivao prošle epohe u potrazi za »novim Homerom«, »novim simbolima« staroga, »novim psihološkim sadržajem« i »novim sintezama stila«, taj je oblik *modernizma* djelovao manje u skladu s novim vremenima. Već sam spomen klasične Grčke mogao je izazvati pomutnju o određenju kriterija za prosudbu »modernosti« ideja, ali i književnih postupaka tih autora koji bi se, ovisno o vremenskom, prostornom ili programatskom pomaku kriterija za procjenu, mogli protumačiti ili kao anakroni, ili kao avangardni.

Termin »anakronizam« u smislu postupka, odnosno uporabe postupka koji nije u skladu s vremenom, pa mu se pridodaje negativni prizvuk u ideološkom rasponu od zastarjelog do nazadnog, jedva da bi danas mogao opstati u kontekstu razmišljanja o moderni, premda bi se na prvi pogled činilo suprotno. Doista, isključivost modernističkih programa u koje je bila utkana ideja napretka daje pokriće da se unutar rekonstrukcije proklamiranih poetičkih načela pojedina pravca govori o anakronizmima i avangardizmima unutar autorskih opusa ili kroz opreku s ideološkim reperkusijama — kao u odnosu ekspresionizam-naturalizam. Tome svakako valja pridodati i činjenicu da neki autori do bola razvijaju svijest o potrebi pripadanja avangardi pa tako, na primjer, Ernst Ludwig Kirchner svoj *Autoportret s modelom* nastao 1909. godine, antidatira u 1907. godinu kako bi se činilo da anticipira fovizam. Međutim, modernistička potraga za »novim« nije se samo događala na kronološkoj osi vjere u »napredak«; istovremeno se ta ista potraga iskazivala i kružnom potragom za »novim sadržajem« starih ideja, tema i postupaka. Znanstvenici zainteresirani za modernu suočit će se s velikim klasifikacijskim problemom pri suočenju s mješavinom avangardizma i konzervativizma, ili pak avangardizma i namjernog anakronizma kod autora poput pjesnika Augusta Stramma, slikara Augusta Mackea, u pojedinim kompozicijama Schoenberga i Stravinskog. Tako se u trenutku nastanka, 1912. godine Schoenbergov *Pierrot Lunaire* tumačio čas »progresivno«, čas »regresivno«. Dvadeset i jedna pjesma imala je temelj u

simbolizmu, stilskom odabiru koji je u vremenu njegova skladanja još jedva bio »moderan« i naizgled se kosio s ekspresionističkom gestom atonalne vokalne linije. Svođenje na bilo koji od pravaca — ekspresionizam ili simbolizam — osakatilo bi značenjski sklop djela u kojem je podvojenje modernog jastva bilo prikazano sukobom simbolističke pjesme i ekspresionističkoga govora. Kasna Monetova i Bonnardova platna napuštaju avangardnu ideju progresa vremena u kojem umjetnici stvaraju. Primjeri su brojni, mogućnost nabrajanja je praktično neiscrpna, kao što je golema i mogućnost ideoloških, estetičkih, programatskih, nacionalnopovijesnih književnih polemika oko progresivnosti ili regresivnosti pojedinih postupaka, pri čemu bi od ideološkog odvajanja »naprednog« od »zastarjelog« još manje bio primjeren »ohlađeni« znanstveni postupak koji bi odnos modernog autora prema klasici odmjeravao na klasičan način, po principu razlike *elocutio/inventio*. Problem anakronizama u moderni zanimljiviji je nego što se čini.

Godine 1972. Gennette je definirao anakroniju kao nepodudarnost između trajanja, poretka i učestalosti događaja u priči i diskursu. To se odnosilo na književni tekst. Međutim, ako Gennetteovu definiciju primijenimo na modernističku paradigmu kao na cjelinu, tada bi kronologija događaja odgovarala priči, a simptomatologija vremena — diskursu nastalom modernističkim samopromišljanjem. Priči bi odgovarala nacionalna povijest književnosti, a diskursu transnacionalne »duhovne« i poetičke cjeline kao simptomi moderniteta. Naravno, takva je do sada neiskušana primjena gennetteovskoga (u osnovici aristotelijanskog) modela zamisliva ako smo je prethodno utemeljili na radikalno izmijenjenu pristupu pisanju povijesti koji počinje prevladavati od sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća. U tome kontekstu karakteristično je Whiteovo mišljenje da se čak i povijesti pišu po određenim obrascima imaginacije koji udovoljavaju »standardima prihvatljivosti« recipijenata jednoga razdoblja. Za Whitea su i književna djela i pisane povijesti gotovo u istoj mjeri figurativne. Pri tome ne trebamo prihvatiti ni teoriju o četiri tropa povjesničareve svijesti u devetnaestom stoljeću, ni tezu o aktualnoj situacijskoj determiniranosti načina na koji će povjesničar pristupiti obradi povijesne građe. S onu stranu polemika koje su uspijevale i još uvijek iz raznih motrišta uspijevaju poljuljati Whiteovu koncepciju *Metapovijesti*, ipak je neporeciv njegov pionirski posao u proširivanju naratologije s književnih tekstova na promišljanja povijesti. Ovisno o pomicanju dominante znanstvenog interesa,

štoviše ovisno o znanstvenim »pomodnostima« u uspostavljanju standarda prihvatljivosti unutar metajezika akademske zajednice društveno-humanističkog smjera, u pola stoljeća objavljeno je pravo obilje vrlo raznoliko pisanih studija koje su se bavile modernizmom. Književno-povijesna građa šireg razdoblja moderne podvrgavana je trima omiljenim obrascima znanstvenog promišljanja: jedan je slijedio kronologiju, drugi je pratio stil i svrstavao djela u pravce, treći je tražio simptome moderniteta iz suodnosa tekstova i njihovih konteksta, ne dajući prednost ni »povijesnosti« ni »tekstualnosti«.

Metež predodžbi koje konkuriraju jedna drugoj, neprekidno pomicanje granica kulturalnih zona uz intenzivni protok utjecaja, ali i nasljedništvo, prekretništvo i razmjena ideja moderne epohe na kliznoj granici estetike, politike i društvenih znanosti — sve bi to govorilo u prilog novohistorijskom obrascu u pristupu ispripletenoj simptomatologiji razdoblja moderne. Štoviše, prednosti, ali i sporna mjesta većine recentnih pristupa modernizmu kao književno-povijesnoj temi usporedivi su s prednostima i opasnostima novohistorijskog pokušaja da se pod svaku cijenu nadiđu sva disciplinarna ograničenja i istovremeno stoji »unutra« i »vani«.

Imaginiranje povijesti razdoblja moderne koje karakterizira »metež predodžbi« dalo je zanimljive rezultate kad god je tražilo i pronalazilo pokriće u kliznim granicama brojnih domena koje tvore »kulturnu poetiku« moderne epohe. U sklopu tako shvaćene »kulturne epohe« ne može se odnos modernog autora prema klasici tumačiti jednostavnim modelom *elocutio/inventio*, pa se odatle otvara mogućnost za zapletenu raspravu o protoavangardizmima, anakronizmima i avangardnim anakronizmima unutar iste epohe, štoviše unutar istog žanra. Takva rasprava lako gubi tlo pod nogama i završava u beskrajnom nabrajanju primjera zastarjelih, aktualnih i najavljivačkih koncepata moderne drame, modernog romana, moderne poezije u kontekstu hrvatske ili neke druge nacionalne književnosti. Potrebno je pristupiti na drukčiji način. Naratološki pristup »kulturnoj poetici« moderne nedvojbeno nudi zanimljiva rješenja.

Na razmeđu kronologije i simptomatologije vremena uspostavljaju se pomični kriteriji za određivanje tipa anakronije u odnosu na široko shvaćen pojam »događaja«. Događaj pritom može biti postupak, žanr, književno djelo, autorski opus ili čak program pojedinog modernističkog pravca. Za raspravu o moderni od neprocjenjive je važnosti utvrditi kolika je bila nepodudarnost između trajanja,

poretka i učestalosti pojavljivanja nekog »događaja« /u užem smislu postupka/ na kronološkoj osi događaja u jednoj nacionalnoknjiževnoj sredini, i to s obzirom na skup estetskih normi koje su se profilirale kao prevladavajuće u određenome vremenu, ali i u odnosu na onaj skup interpretativnih perspektiva koje dopušta »kulturna poetika« razdoblja.

HISTORICIZAM »ROBOVA«, IZNEVJERAVANJE SLOBODARSKE TEME

Kada se godine 1908. pojavila na sceni i u »Hrvatskoj smotri« Galovićeva trilogija »Mors regni«, u »Kolu« Matice Hrvatske izašla je jednočinka Milana Šenoe »Robovi«, tiskana je »Sunčana drama« i izvedeno »Ciceronovo progonstvo« Tresića Pavičića. Bila je to godina prve sezone Diaghilevljeva baleta, kad je Loos objavio »Ornament i zločin«, a Picasso započeo kubističku fazu. Potraga za autentičnim mogla je s podjednakim pravom biti povratak u prošlost na način književnog historicizma, kao što se mogla ostvariti i putem povratka rudimentarnim oblicima likovnog »primitivizma« inspiriranog afričkim gravurama u drvetu, kao kod Picassoa, ili ekspresivnog »primitivizma« s polinezijskim odjecima, kao kod Noldea nakon njegovih dalekoistočnih putovanja na razmeđu 1913. i 1914. godine. Povratak autentičnome kao zalog modernističke »novine« mogao je, primjerice, naći i inspiraciju u obnovi interesa za grčke kultove, primjerice utjecajem slavne studije »Psiha« Erwina Rohdea na Hofmannsthala i Thomasa Manna. Klasični motivi u bečkoj moderni, lascivni, isključeni iz povijesnoga i stavljeni i dekorativni okvir, samo su prividno ostvarivali sponu s historicističkom poetikom neoklasicizma koja je, upravo suprotno, pokušavala uhvatiti priključak na političku aktualnost. Taj »angažman« historicista ovisio je o jednom jedinom, svevremenskom pojmu, a to je pojam slobode. Tematizacije, povijesne i alegorijske dramatizacije pojma slobode bile su česte, baš kao što je i politička i napadno moralistička »angažiranost« historicista ovisila o etičkim, ali i aktualnopolitičkim implikacijama pojma slobode. Uvjerenje da je povratak autentičnim vrijednostima zalog razvoja, dramski je historicizam mogao razraditi u novim promišljanjima klasičnog pojma »tragičnog«. Upravo u takvom kontekstu danas se čini poticajnim

proučiti koncept »ponovno-klasičnog« kod Paula Ernsta, njegov dramski opus, eseje i bogatu korenspodenciju koja svjedoči pomake u Ernstovim estetičkim stavovima, ali i stavovima prema društvu koji su, ovisno o motrištu, bili tumačeni kao »napredni« ili »konzervativni«. Ideja slobode iznesena u titanskim figurama Krležinih »Legendi«, ali i Kamovljev protoavangardistički pojam slobode ugrađen u »estetiku ružnog«, kombiniran s rušenjem kanona i razbijanjem umjetničkih formi, protivan je historicističkom slobodarstvu. Teško je zamisliti veću razliku.

»Robovi« Milana Šenoe, u dramskome smislu ne osobito uspjela drama, odaje zanimljiv dug razdoblju u kojem je nastala. Jednostavna radnja smještena je u zaselak kraj Atene, sedamdesete godine pr. Kr., u vrijeme Saturnalija kada je, kako nam autor daje na znanje, bilo dopušteno robovima sjediti za istim stolom s gospodarom. Čitatelj doznaje iz Pripomene kako je u to doba postojao običaj da se u slučaju da rob ubije gospodara svi robovi koji su mu pripadali okrutno smaknu. Dakako, radnja će biti tragična, i to je unaprijed jasno. Šenoa koji se već okušao u tragediji i ispisao obrazac moderne »klasične drame« prilagodivši ga nacionalnoj povijesnoj tematici (»Kneginja Dora«, »Ban Pavao«), sada se opredjeljuje za jednočinku. Od prve didaskalije prvoga prizora zadan je i stilski okvir: neoklasicistički historicizam. Na to upućuje svaki vizualni detalj: balustrada iza koje proviruju agave, stupovi po kojima se penje loza i lovor, pogled na more i brda, svijećnjaci s plamenicima, skulptura, amfore s gvozdenim tronošcima, kamena klupa i stolić s nekoliko prozirnih čaša, pergole koje zbog kontrasta svjetla bacaju jake sjene. Četiri dječaka bez funkcije u dramskoj radnji svedena su na dekor klasicističke slike: jedan stoji naslonjen, drugi napola sjedi, treći sjedi i igra karte s četvrtim koji leži na trbuhu. Između prvoga prizora u kojem jedan od robova ulazi s korbačem u ruci i petoga prizora u kojem atenski građanin Lizije počinje razmahivati bičem, događa se razgovor, i vinska pjesma. U sjetnoj, erotiziranoj atmosferi motivi se ne razvijaju na dramski nego naznačuju na lirski način. U njima leži potencijal velikih tema: nostalgije za izgubljenom domovinom, odanosti, ljubavi i izdaje ljubavi. Kao što stari rob Harejas, dok s tugom gleda pučinu ne žali za slobodom, nego za domom, tako i Laida, premda prevarena i prodana, dok gleda mrtvo tijelo bivšega gospodara, ne žali za životom, nego za trenucima ljubavne sreće u sužanjstvu. Snaga ljubavi i rodoljublja jača je od ideala slobode, pa »Robovi« Milana Šenoe na idejnotematskoj razini istovremeno negiraju i afirmiraju ideal slobode. Uopće, Šenoina kratka, lirska, atmosferična i senzualna dramska cjelina, premda se čini da je stilski

jasno određena, u svakom pogledu ostaje na pola puta. Proboji lascivnog erotskog naboja (slika mlade, raspojasane žene na koljenima pijana Bakhu slična starca) čine je sličnijom likovnom secesionizmu nego književnom historicizmu koji je nastojao izbjegavati frivolnost. Ta je jednočinka u kontekstu lirske drame hrvatske moderne Galovićeva i Begovićeva tipa i meterlinckovska ozračja bila »nemoderna«, premda je trebala biti iskorak prema pomodnom žanrovskom odabiru male, dramske forme. Štoviše, sagledana u kontekstu Šenoina dramskog opusa i tema koje su ga zanimale, ali i nacionalnog odvojka historicizma kakav je u hrvatskoj dramskoj književnosti bio popularniji nego historicizam internacionalnih tema, jednočinka »Robovi« bila je potpuno nezanimljiva. U godini kada Tresić Pavičić objavljuje političku dramsku alegoriju, Šenoa se zadovoljava površnim pitanjem roba Didimeja koji se obraća robu Harejasu pitanjem zašto tuguje: »Zar za slobodom?« Harejasov odgovor nije ništa manje površan: »Ne, za domom mojim.« Riješivši se olako slobodarske preokupacije hrvatskog dramskog historicizma, Šenoa dalje razvija radnju, premda bi već u tome trenutku mogao dovršiti svoju neoklasicističku jednočinku, koja je i tako bila neuspjeli ustupak lirskoj drami.

Modernistički koncept preokreta bio je ugrađen u sve »bilance« moderne epohe, počevši od one berlinske, Samuela Lublinskog, iz godine 1904. godine. Dakako da tipično modernistička potreba modernista za nekim *Wendepunktom*, pragom i razdjelnim događajem — prije svega zbog odsutnosti distance u procjeni dosega i pomaka unutar vlastite epohe, ali i zbog povijesnih specifičnosti pojedinih nacionalno-književnih i jezično-književnih cjelina — nije mogla rezultirati točnošću u procjeni vremena i mjesta prekretničkog događaja koji je doveo do »rađanja« Novine. Tako je jedan mogući *Wendepunkt* hrvatske dramske moderne, 1895. godine, bio obilježen konkretnim događajem, porazom historicističke poetike, konkretno preferencijom Vojnovićeva »Ekvinocija« nad Tresić Pavičićevim »Simeonom Velikim«.

Odlučiti se kada je i što je u moderni anakrono, te koji prividni anakronizam skriva poetiku potrage za Novim, u velikoj mjeri ovisi o sposobnosti sagledavanja događaja na kronološkoj osi događaja u jednoj nacionalnoknjiževnoj sredini, ali isto tako, ako ne i više, ovisi o sposobnosti relativiziranja važnosti modernističke potrebe za *Wendepunktom*. Pritom treba osvijestiti do koje mjere procjena »razdjelnice« ovisi o presjeku kronološkog i tipološkog, te kako se prilagođava koncept preokreta skupu interpretativnih perspektiva koje dopušta »kulturna poetika«

razdoblja moderne, ali i skupu interpretativnih perspektiva razdoblja u kojem se iz pozicija suvremenih teorija procjenjuju modernističke poetike.

IZBOR IZ LITERATURE:

1. Annenskij, Innokentij (Анненский), *разно - ЧТЕНИЯ*, Sankt-Peterburg-Moskva 2000
2. Annenskij, Innokentij, »What is Poetry«, *Apollon,* 6 (1911), eng. Catriona Kelly, u: *Utopias, Russian Modernist Texts 1905-1940,* ed. Catriona Kelly, Penguin Books 1999
3. Bakst, Léon, »The Paths of Classicism in Art«, *Apollon*, 2 (1909), eng. *Utopias, Russian Modernist Texts 1905-1940,* ed. Catriona Kelly, Penguin Books 1999
4. Batušić, Kravar, Æmegač, *Književni protusvjetovi, Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb 2001
5. Begović, Milan: *»Robovi*, Drama u jednom činu«, *Hrvatsko kolo*, knj. IV, Matica Hrvatska, Zagreb 1908
6. Collier, Peter and Judy Davies, ed., *Modernism and the European Unconscious*, Polity Press, Cambridge 1990