

# GALOVIĆEVA TRILOGIJA *MORS REGNI* KAO PARADIGMA MODERNISTIČKE POVIJESNE DRAME

*Nikola Batušić*

Romantičko-klasicistička povijesna drama u našem je 19. stoljeću ustoličena na pijedestal kanonskoga žanra. Od Ivana Kukuljevića Sakcinskoga i Dimitrije Demetra do Ante Tresića Pavičića vladala je ona ne samo pozornicom, već je, u većini slučajeva i u poetološkim razmišljanjima toga vremena, zauzela u poglavljima posvećenima drami naročito istaknuto mjesto. Počam od Demetrova *Predgovora* prvoj knjizi *Dramatičkih pokušanja* (1838) pa do Tresić Pavičićeve protumodernistički intonirane dramaturgijske rasprave *Katarsa i tehnika 'Katarine Zrinske'* (1900) o povijesnoj se drami pisalo kao o žanru koji fungira ne samo kao mjerilo autorske vrijednosti, već se i smatralo kako u genološkim okvirima, za razliku od kasnije *probuđene* komedije, jedini odlučno i od vlastitih početaka jasno odgovara na gotovo sve bitne političko-povijesne upite vremena. A na njih su hrvatski pisci povijesnih drama nastojali stalno, a nerijetko i vehementno replicirati. Tako je hrvatska povijesna drama postala sabiralištem onih političkih stavova koji su i u kazalištu reflektirali brojne aspekte nacionalnoga pitanja u široku luku od Gajeve *ilirске* ideologije preko otpora apsolutizmu u pedesetim godinama, kasnije od pravaških, narodnjačkih te unionističkih političkih sporenja sve do Strossmayerove koncepcije nove južnoslavenske, protuaustrijske uzajamnosti i sve većega antiukhuenovskoga otpora pred svršetak stoljeća. Stoga i ne čudi što su protagonisti naše tadanje povijesne drame počam od Tome Erdödijsa i Dimitra Hvaranina preko bana Krste Frankopana i kralja Karla Dračkoga sve do

povijesnih, odnosno pseudopovijesnih narodnih vladara Tomislava i Pribine i na kraju zlosretne banice-pjesnikinje Katarine Zrinske, pretvarali, kao što reče Krleža, našu pozornicu u *političku govornicu*.

Demeter je u spomenutu *Predgovoru*, prvom hrvatskom dramaturgijskom spisu novijega doba, naglasio kako *stare kronike* (...) služe mnogim inim pjesnikom, koji iz njih čine za svoja dramatička djela vade čime je odredio potencijalna izvorišta dramskoga fabuliranja za gotovo čitavo stoljeće što nije samo razvidno iz njegove *Teute*, već i iz svih Bogovićevih, Markovićevih, Tresić Pavičićevih i Miletićevih povijesnih drama — da spomenemo samo reprezentativna imena žanra. Posljednji naš uvjereni i tvrdokorni klasicist, Ante Tresić Pavičić, koji je kao dramatik započeo 1894. *Ljutovidom Posavskim* flizrađenim po osnovi Franje Markovića«, ostao je osim u modernističkim akcentuacijama iz pojedinih prizora *Života kralja Hiruda* (1910) zapravo trajni i nepopustljivi pasatist, zalažući se još 1899. programatskim tekstom *Rane otadžbine za historičnu dramu*, a protiv *kužnih bara* naturalizma, i to upravo u trenutku kada je naša dramska moderna u svojoj prvoj fazi kretala prema apogeu uz neporecive uspjehe Vojnovićeva *Ekvinocija* (1895) i Tucićeva *Povratka* (1898). U teorijskoj je pak raspravi *Katarsa i tehnika 'Katarine Zrinske'* bio odlučna mišljenja kako će pjesniku biti mnogo zahvalniji, mnogo uzvišeniji predmet, ako njegov junak bude predstavnik najvišeg ljudskog mišljenja, kojega su čuvstva oplemenjena visokom naobrazbom, i kojega riječ kao proročanstvo izriče misli, koje predviđaju daleku budućnost, koje naviještaju oživotvorenje ljudskih ideala. Bio je to, zapravo, posljednji klasicistički vapaj za tradicionalnom staleškom klauzulom, važnom sastavnicom tragedijskoga ustroja koja još od Corneilleovih teorijskih postulata poznata kao *action illustre*, postaje jednom od bitnih sastavnica povijesne tragedije.

Usprkos izazovima suvremenosti koji su i u modernističku žanrovsku paletu i u njezinu dramaturgijsku strukturu unijeli brojne nove naglaske, često oprečne onima minuloga vremena, povijesna se tragedija nije predala. Ostala je ona i tijekom moderne dijelom žanrovskoga registra, ali nije bila više ni tematski, a niti dramaturgijski koherentna kao prije. Raslojila se na dva glavna odvojka. Postoji, naime, i nadalje u modificiranoj romantičko-klasicističkoj varijanti kao dio historicističkih obilježja moderne. Uglavnom je petočine strukture i slijedi ponešto inovirani model Markovićeva jedanaesterca kada je riječ o versifikacijskim pitanjima, dok se u tematsko-motivskim aspektima u tom segmentu mogu zamijetiti i

blagi modernistički akcenti kao kod Tresić Pavičićeve *rimске tetralogije* gdje su, primjerice, u crtanju ambijenta, vidljivi prvi tragovi sordinirane dekadencije iz kasnijega *Života kralja Hiruda*. Povezanošću Tresićeve motivike s razbludnim prizorima iz naših likovnih *bakanala* odnosno historicističkih kompozicija toga vremena što ih možemo uočiti na reprezentativnim platnima Bukovca i Medovića situiranima upravo u rimske ili nacionalno-mitološke ambijente, dokazali bismo ovu književno-likovnu usporedbu vrlo uvjerljivo. U tom historicističkom segmentu modernističke povijesne drame tematsko izvorište nije više nezaobilazno locirano u nacionalnu povijest, o čemu i opet svjedoče Tresić Pavičićeve drame — njegove *rimске* tragedije odnosno biblijsko vrelo za *Hiruda*. Primisli o aktualnoj političkoj situaciji izriču se u ovom odvoju manje eksplicitno, ali su ipak zamjetne i lako odgonetljive jer propast rimske republikanske države zbog unutarnjih razmirica čitamo kao svojevrsni *mene, thekel* domaćoj sredini.

U drugom, nama zanimljivijem rukavcu modernističke povijesne drame koju će najaviti Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija* (prvotisak 1902, praizvedba 1903) svojim prvim dijelom *Allons enfants*, naći će se potom Begovićeva *Gospođa Walewska* (1906), slijedit će je Ogrizović — Milčinovićevo *Prokletstvo* (*Savremenik*, 1906) i Vojnovićeva *Smrt Majke Jugovića* (1907), da bi Galovićeva trilogija *Mors regni*, koja se prema Benešićevim navodima u autorovim *Djelima* (sv. IV, drame II) trebala prvobitno zvati *Finis Croatiae*, bila tiskana i prikazana 1908.

Uspriko činjenici da poput njihovih žanrovskih prethodnica i one, dakako, zastupaju političke stavove svojih autora, ove se povijesne drame na svim razinama bitno razlikuju od romantičko-klasicističkoga modela usavršavanoga i primjenjivanoga tijekom druge polovice 19. st. Razlike između obiju paradigmi mogu se zamijetiti na nekoliko razina. Na formalnoj je to uočljiv prodor jednočinke u ovaj žanr (Vojnović, Galović) što je u prethodnu razdoblju bilo gotovo nezamislivo, a stih više neće biti isključivo sredstvo autorova izraza, premda će modernistička povijesna drama u prozi još uvijek biti u manjini (Vojnović, Ogrizović — Milčinović).

U odnosu na romantičko-klasicističku povijesnu dramu, u moderni se registar jasno prepoznatljivih političkih ideologema proširuje u skladu s novim opredjeljenjima hrvatske, ali ne više i *samo* hrvatske političke prakse. Slika povijesnih zbivanja koja se tematiziraju na pozornici još uvijek pretežno donosi susuk

događaja i obliča junaka iz nacionalne prošlosti, ali im se sve više pridružuju srpski i crnogorski vladari te njihovi nacionalni heroji i mitologemi: Vojnović — *Smrt majke Jugovića* 1909, Ogrizović — *Banović Strahinja* i *Car Dukljanin* 1913. te napokon Vojnovićevo *Lazarovo vaskresenje* 1913. Ta je neosporna činjenica rezultat novih odnosa snaga i novih političkih vizura na ovom geopolitičkom prostoru. Ne začuđuje pritom radikalizacija unitarističkoga svjetonazora u Vojnovićevim povijesno — simbolističkim dramama, ali časoviti priklon povremeno ljutoga pravaša Ogrizovića balkanskoj povijesnoj tematici djeluje u kontekstu autorovih tadanjih političkih stavova pomalo bizarno. A Begovićev pak apartni izlet u jednu galantnu epizodu francusko-poljske povijesti naša je kritika iz Senkerova pera kvalificirala ionako kao *kostimiranu ljubavnu melodramu jer je u njoj sentimentalna tematika zasjenila povijesnu, političku i ideološku*, pa *Gospođa Walewska* i nije povijesna drama koja bi, kao ostale iz ove skupine, pripadala, dodajmo melchingerovski rečeno, *političkom kazalištu*.

Iz te je skupine Ogrizović—Milčinićevo *Prokletstvo* samo uvjetno povijesna drama. Njezin protagonist Majstor Toma, *građanin i sudac novoveški* iz zagrebačkoga 13. stoljeća, nije autentični povijesni lik, premda je radnja drame situirana u historijski zanimljive okolnosti pune prijepora između običnoga puka i kaptolskih velikodostojnika. Središnji problem drame usredotočen je na pitanje treba li u komunikaciji kršćanina-pojedinca s Bogom posredovati Crkva ili se takav dijalog može ostvariti neposredno, bez hijerarhijski određenoga i često nepouzdana posrednika. Nakon što su zbog tih slobodoumnih tonova više instancije zabranile izvedbu djela (Drama je, prethodno, bila već prošla internu kazališnu cenzuru!), Matoš je u predgovoru samostalnoga izdanja *Prokletstva* (1907) dobro primijetio: *dok je jezgro 'Majke Jugovića' i 'Walewske' patriotsko, temeljna misao te hrvatske drame je mnogo modernija: borba za slobodu misli, slobodu savjesti, slobodu moralne individualnosti. Ovim ne mislim reći da su Milčinić i Ogrizović možda bolji dramatičari od Iva Vojnovića i Begovića, nego istaknuh tek prednosti kojih odista nema u tragediji poljačke i srpske junakinje. Majstor Toma me više impresionira jer je Hrvat, jer mi je i njegova borba i duša bliža i razumljivija.*

Matošev nam sud može poslužiti i kao pomoć u preciznijem kontekstuiranju Vojnovićeve egzaltirano simbolističke *kosovske* scenske poeme u hrvatsku modernističku povijesnu dramu. Spomenimo pritom samo uzgred kako je *Majka Jugovića* na tadanjim ne samo južnoslavenskim, već i na brojnim češkim pozornici-

cama toga doba postizala goleme uspjehe, naročito kao glasonoša onih mitologema koje je sustavno pronosila službena srbijanska politika uoči definitivnoga raspada Monarhije i stvaranja buduće zajedničke SHS države. Politički predznak *Majke Jugovića* inicijalno je bez sumnje *patriotski* budući da je u biti protuaustrijski, ali on u kontekstu hrvatske povijesne drame toga doba nema nikakvih nacionalnih atributa. Štoviše, na njih se tematizirajući *kosovski mit* ovo djelo i ne obazire. A kasnije Vojnovićevo *Lazarovo vaskresenje* bit će napisano posve u skladu s nacionalističkim intencijama beogradskoga unitarističkog, pokazat će se ubrzo — i velikosrpskoga dvora.

Kakvo dakle mjesto u takvoj slici hrvatske modernističke povijesne drame zauzima Galovićeva trilogija *Mors regni* (praizvedba Zagreb, 1908, prvotisak *Hrvatska smotra*, iste godine). U pjesnikovim mladenačkim bilješkama gdje navodi koje je predstave gledao u zagrebačkom kazalištu od 1898. do 1905. nalazimo mnogo podataka za današnje situiranje njegovih dramskih djela u europski kontekst. Iz toga je popisa razvidno kako je tadanji gimnazijalac u tom razdoblju bio u kazalištu čak 133 puta. Neki se naslovi u mladenačkoj dijarijskoj statistici (*Hamlet*, *Dubrovačka trilogija* ili Kumičićev *Petar Zrinski*) višestruko ponavljaju, dok bi pomniji pregled sveukupnoga pribilježenog repertoara pokazao kako je kazalištem zatavljeni srednjoškolac ipak ponajprije preferirao Shakespearea i nacionalnu povijesnu dramu 19. stoljeća. Možda se i ovdje, uz autorovo kasnije jasno, pravaško političko opredjeljenje, nalazi i odgovor na pitanje zbog čega se u vlastitu izboru brojnih generičkih varijabiliteta priklonio ovom prigodom i nacionalnoj povijesnoj drami novoga, modernističkog obilježja.

Tematski je trilogija *Mors regni* vezana uz tragične sudbine trojice hrvatskih kraljeva narodne dinastije: Zvonimira, Stjepana II. i Petra (Svačića) koji su vladali u posljednjih dvadesetak godina 11. stoljeća kada je 1097. bitkom i porazom protiv Mađžara na Gvozdu, okončana samostalnost hrvatskoga kraljevstva. Literatura kojom bi se autor koristio u interpretaciji historijskih događaja nigdje nije navedena, ali očito je riječ o Račkom, Smičiklasu i Klaiću. Dodajmo kako upravo ovaj segment modernističke povijesne drame koju piše više *poeta vates* no *poeta doctus* ne zahtijeva citiranje autentičnih vrela, kao što to, gotovo u pravilu, traže žanrovski uzori iz 19. stoljeća i njihovi modernistički sljednici u rasponu od Demetra (Polibije) do Tresića Pavičića i njegovih posizanja za rimskim pjesničkim, filozofskim i povijesnim klasicima.

Forma Galovićeve trilogije očito je posuđena od Vojnovićeve koja je u to doba neprijeporni uzor svim dramatičarima moderne, ali se Galovićeve interpretacija nacionalne povijesti bitno razlikuje od one dubrovačkoga pjesnika. U Vojnovićevoj je, naime, trilogiji samo njezin prvi dio *Allons enfants* prava *povijesna drama*. Druga dva dijela (*Suton* i *Na taraci*) tek su činjenične posljedice dolaska *Frančeza* u Dubrovnik i ne mogu biti tretirani kao striktno *povijesni* dijelovi *Trilogije*.

Od Vojnovića je Galović preuzeo i krepuskolarnu intonaciju u crtanju ambijenta. Sva tri dijela događaju se u suton dana ili po noći: prvi dio u *ljetno predvečerje*, drugi dio *jedne mjesečne noći*, a trećemu je temporalna odrednica zbivanja određena kao dolazak *ponoćnih sjena*. Kao i u Vojnovićevoj *Dubrovačkoj trilogiji*, i ovdje se dramsko i kronološko vrijeme u svakom trenutku podudaraju.

Analogno *sutonskoj* atmosferi čitava djela — jer *mors regni* nije samo znakoviti naslov u povijesnom smislu, taj naslov najavljuje, naime i skroviti, a ipak glavni lik trilogije. Ne umire, naime, u drami samo hrvatsko kraljevstvo. Nije u Galovića, premda je to pravaška kritika 1908, posebice iz Ogrizovićeva pera bučno naglašavala, propast nacionalne države središnja tema trilogije. Njezin je zapravo glavni lik *smrt* — *mors*. A čitanje ove drame u tom ključu zapravo je u skladu s ne tako duboko zapretanom Galovićevom funebralistikom, posebice razvidnom iz njegove poezije. Umiru u ovoj drami najprvo hrvatski kraljevi kao ljudi, a tek potom nestaju državnopravne, nacionalne insignije kojih su oni legitimni i vrhovni predstavnici. Time je pjesnik ovu povijesnu dramu doveo u posvemašnju blizinu modernističke paradigme koja snažno akcentuira sudbinu pojedinca, a tek onda onu šire društvene zajednice. I ovim postupkom Galović je potvrdio svoje uglédanje prema prvom dijelu Vojnovićeve *Trilogije*. Pad Dubrovnika zrcali se ponajprije u Orsatovoj sudbini, a tek se preko nje raspoznaje u nestanku Republike. U Galovićevoj se drami *mors regni Croatiae* prepoznaje kroz tri individualne sudbine prikazane gotovo komornom atmosferom, bez inače uobičajenoga aparata bogate komparserije na kakvu smo bili naviknuti u hrvatskoj povijesnoj drami i prethodnoga, ali ponekad i modernističkoga razdoblja.

Premda se u emfatičnim dijelovima trilogije vizionarski, gotovo romantičarskim patosom govori o *vječnom uskrsnuću* kada će konačno planuti tako dugo očekivano *sunce krvave slobode*, ugođaj je drame simbolistički, točnije maeterlinckovski sumoran, funebralalan. Tà i sâm je Galović govorio o tom svom uzoru, pri čemu

ćemo se napose prisjetiti *Uljeza*, *Slijepaca* ili *Unutrašnjosti* gdje je smrt *in absentia* zapravo jedini i pravi protagonist djela. Tako je i u ovoj trilogiji. Vjesnici smrti susreću se posvuda. Nisu oni, međutim, obilježeni tradicionalnom staleškom klauzulom kao u autora drugih naših povijesnih drama. Društveno visoko pozicionirani protagonisti koji ovdje smrt zadaju fizički, koji ubijaju, samo su egzekutori onih pogubnih misli što su začete u sudbinskim obrtajima *Velikoga mehanizma* (Jan Kott) koji pokretan mračnim silama usuda, odnosno povijesne kobi, dovodi do katartičnoga završetka. Kolo fatuma koje se stalo okretati Zvonimirovim ubojstvom, definitivno će se zaustaviti na pustome Gvozdu. Zaustavit će ga *smrt, mors victrix*, ali i *mors vindex*. Smrt pobjednica, ali i smrt osvetiteljica! Ona će iznova pokrenuti Mehanizam povijesti.

Agonska se funkcija tih historijskih sila može zamijetiti kroz simbolističke slike fatuma što ih rišu predstavnici staleža koji u prethodnim našim povijesnim dramama nisu bili drugo do statisterija u prijestolnim dvoranama. To su u Galovićevoj drami tri dvorkinje (I. dio) i trojica fratara (II. dio), a ovim su likovima realnoga svijeta, ali i likovima vizionarskih sposobnosti čitanja prošlosti i proricanja budućnosti, dodane u trećem dijelu i simbolistički koncipirane *ponoćne sjene* koje će na sablasnome Gvozdu ući u san Petra Svačića kao scenska evokacija slavne nacionalne povijesti, odnosno proročki obilježeni vjesnici konačnoga uskrsnuća.

Didaskalije, one izravne ali i one neizravne, sadržane u tekstu, tipično su secesijsko-simbolistički, gotovo slikarski koncipirane. To je razvidno iz brojnih primjera: *kroz terasu pada grimizni val rumene svjetlosti sunčane koja polako nestaje u srebrnim talasima što su namreškali veliku, plavu pučinu* (početak I. dijela), ili: *između stovjekog stabilja počinju se polako izvijati bijele, ponoćne sjene. Duge se odore povlače na sjaju mjesečine kao daleki san, a vjetar lagano šušti ponad zelenih krošanja otajnim, ponoćnim daškom* (III. dio). Krležini scenski napuci iz *Legende* (1914) pokazat će gotovo identičan spektar boja, jednako kao i raniji, rafinirani Galovićev sinkretizam različitih kolorističkih aspekata pejzažnih slika.

Među likovima ove trilogije gdje više nema čvrste staleške klauzule, bitnu će ulogu odigrati oni daleko od svake historicističke dokumentarnosti, ne propuštajući naglašenim lamentom svratiti pozornost na trajnu kob historijskih zbivanja koja su uzrokovala *smrt kraljevstva*. Na fluidnoj granici između stvarnih likova i shakespearski oblikovanih utvara ali i maeterlinckovskih prikaza, te *dvorkinje, fratiri*

i *sjene*, ti modernistički zastupnici onostranoga posjeduju obrise čudne, gotovo nadnaravne moći: oni vide što drugi ne vide, oživljavaju stranice minulih vremena, a mogu vizionarski predvidjeti i budućnost.

*Slutim...  
Noćas — o ponoći,  
Kad su pale mrtve sjene  
Oko dvora kraljevskoga,  
Vidio je stražar, gdjeno  
Crni konjik kasom hrlim  
Dođe podno kule tamne  
I udari teškim mačem...*

(*Mors regni I, Druga dvorkinja*)

Ili slična varijanta:

*Baš kadno htjedoh da u trijem uđem,  
Kraj stupa vidjeh tmurnog viteza  
Na mjesečini...  
Visok mu je šljem  
Na čelu sjao...  
— Sav u oklopu...  
I pruži ruku, kao da će nešto  
Prozbòrit...  
Pogled bijaše mu ledan,  
Crn, ukočen i taman, mrtvački...  
Ja prekrstih ga krstom presvetim,  
I onaj tren ga nestade u magli...*

(*Mors regni, II, Treći fratar*)

Što se tiče Galovićevih ugledanja na europsku dramu, ono je drugačije usmjerenog nego kod njegovih žanrovskih nešto udaljenijih prethodnika, odnosno modernističkih suvremenika. Od nekadašnjih uzora nacionalnih autora povijesne drame izgubili su se njemački romantici. Nema tu više ni Schillera ni Goethea, a izostao je i Bećanin Grillparzer, inače *česti gost* naših dramatičara 19. stoljeća.



Ostao je, međutim, Shakespeare. Ali nije to više Shakespeare iz *historija*, već onaj koji na pozornicu dovodi nestvarna i nadnaravna bića. Bit će, naime, razvidno kako su *dvorkinje* iz prvoga dijela Galovićeva trilogije ne tako daleke rođakinje triju vještica iz *Macbetha*, da je Kraljica Lepa odvjetak krvave *lady* koja ovdje ubija vlastitu obitelj, a da su tome izvoru koje u svojevrsnom sfumatu emitira signale onostranoga blizu i *fratri* i *ponoćne sjene*, nije teško ustanoviti.

Kao i brojne hrvatske povijesne drame prethodnoga ali i modernističkoga razdoblja, i Galovićeva trilogija morala je imati svoju izrazito lirsku dionicu. Raspoznaje se ona u suptilnom ljubavnom prizoru između kralja Stjepana i Nede. Pojavila se ona u *dugačkoj halji, plave, raspuštene kose — bijela kao san*, približivši se umirućem vladaru. U tom trenutku povijest se zaustavlja. Na prizorištu su samo Ona i On. *Mors regni* pretvara se tada u *mors vitae humanae* koju prati zanosna ljubavna pjesma *tristanovske* inkantacije. Modernistički sinkretizam *erosa* i *thana-tosa* još se jednom pokazao kao djelotvorno dramaturško sredstvo.

Neda (*plava i nepomična*):

*Lutali smo dugo  
U sutonu ko sjene...  
Danas opet  
Spomenusmo se minulijeh snova —  
Ko neznanci, što se nađu negdje  
Na neznanome putu noćnome...  
I opet ćemo poći nekuda  
U bescilj kao sjene...  
Nestati  
S vidika zaviek...  
Zbogom...*

Onodobna je kritika ovakav Galovićev dramski lirizam ocijenila posve nepovoljno, a Branimir Livadić je u *Obzoru* napisao kako je ovdje *lirska poezija prevladala dramsku (...)* jer je slabu svoju dramsku invenciju prikrivao autor s *elegičnom pjesničkom napravom*. Očito da je poetska drama u stihu hrvatskim recenzentima bila tada još prilično strana, premda je taj žanr, posebice u bečkoj

moderni, bio već odavno afirmiran. Upravo stoga treba revalorizirati predsmrtni *ljubavni duet* Stjepana i Nede kao začetak hrvatske poetske drame koja će svoje vrhunce doseći u naše vrijeme djelima Radovana Ivšića, Jure Kaštelana i Vesne Parun.

Bez obzira na evidentne dramaturške slabosti i ponekad nedosljednosti, ali upravo modernističkom interpretacijom povijesti znakovito — pri čemu je ugođaj pretpostavljen faktografiji, ovo djelo bez bučnih nacionalno-eksklamativnih pokliča ali uvijek s jasnim političkim implikacijama pravaški jasno obilježenima, Galovićevu trilogiju *Mors regni* pisanu anizometričnim stihovima, krepuskularno intoniranu, u scenskim indikacijama secesionistički jasno koncipiranu, smijemo nazvati paradigmatском u žanru povijesne drame hrvatske moderne.