

## BOGOVIĆEVA DRAMATURGIJA NA TRAGU PUŠKINA

*Antun Pavešković*

Pjesnik, prozaik, politički i stručni pisac Mirko Bogović (1816.-1893.) danas je kao dramatik aktualan skoro isključivo na razini kulturnopovijesna interesa strukovnjaka. Ipak, nije možda sva krivica do pisca samog. Svaki književni i dramski tekst mrtav je dokle seže ustrajnost našega zaborava. Istini za volju, Bogović dramatik je u novije doba premalo isproban a da bismo o njemu mogli suditi bilo kako, bilo kao o dobrom, bilo kao o lošem piscu.

Sva tri njegova dramska teksta tematski su zaokupljena poviješću, a nastaju potaknuta političkim aktualijama. *Frankopan* (1856., prinačena verzija), napisan u doba apsolutizma, želi podcrtati da Hrvati tradicionalno imaju pravo sami birati svoga kralja. *Stjepan, posljednji kralj bosanski* (1857.), nastao u istim povijesnim okolnostima, upozoravajući na nutarnju neslogu, loše poteze kralja i njegovih doglavnika, aludira na hrvatske aktualne prilike i austrijske protuhrvatske poteze. (Ravlić, 219) *Matija Gubec, kralj seljački* (1859.) podsjeća na tegobe seljačkog staleža, preostale i nakon ukinuća kmetstva.

Bogovićeve drame nastaju gotovo u jednom dahu, jedna za drugom, a bivaju objelodanjene u razmaku od jedne godine. Čak i *Frankopan*, napisan nekoliko godina ranije, u novoj inačici objelodanjen je godinu dana prije naredne drame. Dokaz je to davno iskazane teze da je hrvatskoj dramskoj riječi rezervirana uloga ekskluzivna prostora za izricanje krucijalnih istina. Iako književnosti i kazalištu

nije prvenstvena zadaća rješavati povijesne i društvene naloge, hrvatska je književnost uvijek, u većoj ili manjoj mjeri, imala i nemalo izvanestetsko značenje. U razdoblju preporoda taj omjer skoro je posve prevagnuo na izvanestetsku stranu. Za tzv. je ilirizam »književnost samo sredstvo nacionalne propagande, a nema samostalnih umjetničkih tendencija«. (Barac, 89)

Ni Bogović nije iznimka. I za njega je književnički posao u prvom redu patriotski zadatak. Ipak, u svoje doba uživao je nemalu popularnost »iz koje upravo izvire njegova silna plodnost. Stil mu je godio ukusu većeg dijela čitalačke publike, koju su sačinjavali skorojevići malograđani, činovnici, trgovački pomoćnici, đaci itd., a ponajviše Bogovićeve kolege časnici, koji su ga bodrili da istraje i bez dvojbe bili mu najzahvalniji kritičari«. (Živančević, 139)

Što je Mirko Bogović htio i što je mislio da pruža svojim dramskim tekstovima, najbolje se vidi u predgovorima njegovih drama. U predgovoru *Stjepanu, posljednjem kralju bosanskom* naglašava svrhu dramatizacije kao »predstavljajući izvanredna, nu zato ipak tako rekuć živa čovjeka, kako se taj sa svojim raznim strastmi a i s udesom bori u dobru i u zlu, pa kako najposlje ili podlegne, te sasvim utone u vertlogu propasti bez pokajališta i bez povratilišta, ili pako kako se u nasoru i sili zločina sunovrati, doduše, ali ipak na koncu divno opet podiže. To dakle treba da glavna sverha bude dramatičnoga spisatelja, a ne da predstavi verhunaravno i posve saveršeno kakovo bitje, što ga u istinu nigdje nema, i što zaista neće u toliko privlačiti k sebi občinstvo, koliko ga zauzeti mora slika njemu u njekom obziru nalik i srodna, buduć cerpljena iz živa vrutka života, gdje svatko odmah vidi psihologički istinita čovjeka - brata svoga - kome su strasti izvernule pravac i koj se neprestano bori, dok nepobjedi ili nepropane«. (Bogović, VI)

Aristotelski govoreći, on kao da bi htio izbjeći tragediju, ali pritom ne odbaciti i tragičnost ostrašćena pojedinca. Njegov pojedinac, uzdignut iznad prosječne ljudske sudbine, donekle je i čedo romantizma. Samo donekle, jer su junaci u sve tri drame na neki način suprotstavljeni povijesnim okolnostima, dijelu svoje okolice ili određenim staleškim interesima, no oni nisu tipično romanticistički sukobljeni s cjelokupnom svojom okolicom, svojim dobom, svime oko sebe. Bogovićev dramski junak ne niječe u ime astralnoga svekoliko zemaljsko. On ne pozna apsoluta koji tvori bit romantičarske i poetike i shvaćanja društva i života.

Kako se u književnosti ne događa ništa izvan same književnosti, legitimno je pitanje otkuda je naš dramatik crpio pobude za svoje likove. Komparatističkom

problemu prvi Bogovićeve životopisac Gjuragj Stjepan Deželić (Bogović, 3-39) nije uopće posvetio pozornost. To nas ne treba čuditi, budući da je umjesto znanosti u toj radnji sve puno rodoljubive retorike i pomalo naivne želje da se istakne piščevo ljudsko poštenje i domoljublje.

Znatno temeljitije pristupio je Bogoviću opusu Milivoj Šrepel (Šrepel, V-LVI). Za Stjepana tvrdi Šrepel da je oblikovan po uzoru na Shakespeareova Macbetha, dok ga Gubec podsjeća na Schillerova Tella. Antun Barac, pak, dodao je kao mogućnost i da je Bogović imao pred očima dramski tekst Pjerka Bunića Lukovića *Mehmed II u Bosni*, tiskan u »Danici« 1849., budući da je odnos između Stjepana i Radivoja prikazao slično kao Bunić. (Barac, 97) Nadalje, Barac dokazuje i da Bogovićev *Stjepan* slijedi Shakespeareova *Macbetha*, te da je Stjepanova žena Marija stvorena po uzoru na Shakespeareova *Julija Cezara*. (Barac, 153-4) No, svoj komparatistički ekskurz Barac zaključuje opaskom da pisac nije bio u stanju asimilirati ni domaće ni strane poticaje, odnosno da su svi ti elementi obilne erudicije ostali u Bogoviću radu nešto tuđe, izvanjsko. (Barac, 155)

U svojoj studiji o tragičnom problemu u *Stjepanu* Franjo Marković sa stanovišta filozofa i estetičara, a najmanje s gledišta komparatističkoga, razmatra načelno može li se strahota ocoubojstva uopće tragički prikazati (Marković, 132) te isti dramaturški kompleks izučava i u Shakespearea, Voltairea, Alfieria, Coppea, Bogovića, Sofokla, Eshila. Studija očituje izvrsnu piščevu obaviještenost, ali je sa stajališta književnoznanstvene struke i teatrologije malo korisna.

Od suvremenih uvida u Bogovićovo dramsko stvaranje nezaobilazan je onaj Nikole Batušića u hrestomatiji *Hrvatska drama 19. stoljeća* ponajprije s precizna određenja Bogovićeve stilskoformacijske pozicije. Bogovićovo stvaranje Batušić, naime, definira kao romantički klasicizam biedermajerskih obrisa. (Batušić, 88) Usmjerivši pozornost *Matiji Gubcu*, Batušić ustvrđuje književnikovo naslanjanje na Schillera ali i na Koernera.

U suprot svim ostalim komparatističkim uvidima koji poticaje Bogovićevim dramskim postupcima nalaze uglavnom u Shakespeareu i Schilleru, Josip Badalić tvrdi da je na pripovjedateljsko, dramatičko i satiričko stvaranje hrvatskoga pisca uticao Puškin, te da je utjecaj njegove dramaturgije najrazvidniji u *Stjepanu, posljednjem kralju bosanskomu* koji da se tematski i kompozicijski oslanja na *Borisa Godunova*. (Badalić, 199) Sažmimo ukratko Badalićeve teze o podudarnosti. Najprije, oba su se junaka domogla krune ubojstvom svojih takmaca: sestrića,

carevića Dmitrija, odnosno oca, staroga bosanskog kralja Tome. I jednog i drugog tišti savjest ali i mržnja okolice, te obojica pogibaju tragično, čime ujedno propada i njihovo djelo. Nutarnji konflikt sličan je u obojice junaka, obojica su rodoljubi koji bi htjeli usrećiti, odnosno spasiti svoju zemlju. Badalić je u *Stjepanu* našao i stanovitih rusizama. No, u Badalićevoj mi se raščlambi najznačajnijom čini pretpostavka, usamljena, koliko mi je poznato, da je Shakespeare stigao na stranice Bogovićeve drame posredno, upravo preko Puškinova *Borisa Godunova*. (Badalić, 199-200)

Iz Puškinove je drame tekar 1899. tiskan u »Viencu« jedan prizor u prijevodu Ise Velikanovića, a cjelovit Velikanovićev prijevod *Godunova* objelodanjen je u antologiji *Puškinova djela u hrvatskoj knjizi* koju je 1899. tiskala Matica hrvatska u povodu stote godišnjice pjesnikova rođenja. Bogović dramu nije, dakle, imao prilike čitati u hrvatskome prijevodu. Preostaje zaključiti da ju je čitao u izvorniku. Naime, ruske knjige, kao dar ruskih slavista, počinju stizati u Hrvatsku četrdesetih godina, te »su velikim dijelom vrelom inspiracije i prevodilačkih pothvata naših preporoditelja.« (Badalić, 140) Stoga je lako moguće da je Bogović imao u rukama upravo primjerak prvog potpunog izdanja Puškinovih djela iz 1838.-1841. čiji su vlasnici bili Ljudevit Vukotinović i Imbro Tkalec. (Badalić, 179)

Kako je onda i u kojoj mjeri Puškin utjecao na Bogovića?

Kompozicijski, Bogovićeva je drama formalno podijeljena na činove i prizore, što još nikako ne znači da je riječ i o tradicionalistički raspodijeljenoj dramskoj radnji. Ako je prvi čin rezerviran za ekspoziciju, onda je on u Bogovića samo donekle zadovoljio formu. Tu on započinje vrebanjem i uhićenjem sultana Mehmeda usred njegova uhodarskog pothvata u Bosni. Slaba kraljevska vlast kao središnji politički problem, Stjepanove nutarnje dvojbe, njegovo rodoljublje, savezništvo Stjepana i vlastohlepna i površna strica Radivoja, lauda prošlosti kao kritika politikantske bijede sadašnjice, odluka da se sudi Kosačiću i osvoje neke utvrde hrvatskoga bana kao odmazda za njegova osvajanja bosanskih utvrda, sve su to detalji izloženi u početnim prizorima. Slijedi i psihološki i dramaturški slabo motivirano Tomino oslobađanje sultana. S obzirom na množinu zbivanja i njihovo značenje u odnosu na cjelovit raspored radnje, pogotovo ako Stjepanov uspon i uklanjanje staroga kralja uzmemo za središnji fabularni tijek, prvi bi čin obuhvatio i ekspoziciju i gradaciju.

Drugi čin, tradicionalno odrediv kao razvoj/gradacija, započinje u Bogovića prizorom u kraljevu taboru pod Bilajem. Tomini monolozi u ovom dijelu drame

dug su romantičarskoj poetici, ali i biedermajerskom sentimentalizmu: kralj se divi prirodi, melankolično lamentira nad ljudskom smrtnom sudbinom, te se, sluteći svoj skori kraj, kaje zbog odnosa spram otjerane kraljice i šalje po nju. Monolog Stjepanov u četvrtom prizoru u funkciji je psihološke karakterizacije, prokazuje Stjepana kao podlaca. Didaskalije ujedno ocrtavaju mijene prirode koje romanticistički ilustriraju nutarnje raspoloženje lika, a porast intenziteta oluje prati podizanje psihološke »temperature« u narednom prizoru u kome Stjepan zgroženom Radivoju iznosi osnovu o ubojstvu Tome. Sve do kratka prizora tjeskobe staroga sluge Vlatka možemo govoriti o gradaciji.

Ubojstvo kralja popraćeno je kulminacijom nevremena, užas prirode stapa se s užasom čina, da bi se nakon ubojstva nevrjeme smirilo. Taj prizor, kada po obavljenu činu iz kraljeva šatora izlaze njegovi ubojice, sin mu i brat, predstavlja već idući stupanj u razvitku radnje, vrhunac/klimaks. Osmi je prizor, u kome Radivoj uviđa prave dimenzije Stjepanove bešćutnosti, u odnosu na drugi fabularni tijek, koncentriran oko Tome, obrat/pad. Monolog u narednom prizoru podcrtava tragičku izuzetnost Stjepanova lika.

Katarinino tugovanje za mrtvim kraljem u trećem činu snažno je obojeno sentimentalizmom, a njeno proklinjanje kraljoubojica u narednom prizoru svojom formulaičnošću slijedi romantičarsku poetiku ugledanja na narodnousmenu književnost. Katarinina odluka da se pomoć traži u Mehmeda, Stjepanovo grizodušje, svađa Radivoja i Stjepana okončana kletvom čija je formulaičnost još jedna reminiscencija romantičarskog oduševljenja narodnousmenim stvaranjem, Stjepanova odlučnost da udari na sultana, ma koliko ta odluka bila besmislena, događaji su koji ispunjaju radnju ovoga čina. Ako odnos Stjepana spram sultana tretiramo novim, usporednim fabularnim tijekom, onda u trećem činu nalazimo i elemente ponovne ekspozicije, te cjelovitu gradaciju kao uvod u sukob s turskim vrhovnikom.

U četvrtom činu, kao svojevrsna psihološka protuteža, Stjepanovu se vlastohleplju pridružuje Mehmedov program gospodstva nad svijetom, a prvi je korak namjeravano osvojenje Bosne. Radakovoj izdaji, spremanju Bosanaca na obranu, vijestima o uspješnu nadiranjju Turaka, slijedi kao klimaks pojava Ali-bega čiji zahtjev za pokorenjem bosanska strana odbija. Prihvatimo li rečeni usporedni fabularni tijek kao ravnopravan u drami, onda se u čitavu ovom činu u smislu strukturalnog rasporeda fabularnih elemenata odvija, sa stanovišta cjelovite drame, ponovljena gradacija.

Na početku petog čina Stjepan shvaća da su on i Bosna posve napušteni. Uskoro dolaze vijesti o padu Bobovca, a pogubljenje izdajnika Radaka snažna je politička poruka o bijedi izdajništva. Nakon niza loših vijesti, vidimo Stjepana kako majku, ženu i djecu šalje na sigurno, što nagoviješta katastrofu. Kulminacija je druge fabularne linije sedmi prizor u kome se u macbethovskoj sceni Stjepanu priviđa umoreni otac, te prizor hrabrenja branitelja. Naredni prizori vraćaju se prvotnu fabularnu tijeku: saznajemo da su Turci zarobili djecu pokojnoga kralja Tome i da im je sudbina poturčenje, dok se majka Katarina preko Dubrovnika domogla Rima i tamo postala koludricom; što posredno predstavlja katastrofu prvog tijeka. Potom se odvija katastrofa i drugog tijeka: Stjepan, odbivši sultanove bahate zahtjeve za pokorenjem, umire posječen, opraštajući se u mislima od Bosne i žene Marije, te ištući oprost od oca. Poput zlokobne prolegomene zvuči finalni sultanov hvalospjev Proroku i Turskom Carstvu.

Freytagovska, ponešto rigidna, shvaćanja dramske radnje primijenjena na *Stjepana* podsjećaju da, usprkos formalnim oznakama, Bogovićeve drama upravo ruši klasičan fabularni raster. Za razliku od njega, Puškin je svoga *Borisa Godunova* pisao bez formalne podjele na činove. To je, iako možda ne i nevažna, ipak samo izvanjska razlika. Ono što je slično i ruskom i hrvatskom piscu to je razbijanje jedinstva radnje, vremena i prostora. U Puškinovoj se drami radnja odvija na raznim mjestima u Poljskoj i Rusiji. U Bogovićevoj, pak, prizorišta su razna mjesta Bosne, a lokaliteti variraju i unutar pojedinih činova: u prvom i drugom imamo po tri, a u ostala tri čina po dva razna lokaliteta. Nadalje, Puškin je uspio stvoriti kompleksne likove kojima dominira višeznačan karakter ubojice, uzurpatora ali i velika državnika, Borisa Godunova. Nešto slično, iako s manje uspjeha, pokušao je ostvariti i Bogović likom Stjepana. I Stjepan je višeznačan, i zločinac ali i hrabri ratnik i neslomljivi rodoljub. Radnja Bogovićeve drame raspoređena je u tri godine, od 1460. do 1463., dok Puškinova drama radnjom obasiže nekoliko godina više.

I pored sličnosti u postupku, Puškinov i Bogovićev dramski tekst ponajviše se razlikuju upravo motivima za izbor takva postupka. Puškin je, naime, svjesno odbacio klasicistički tip tragedije i slijedio Shakespeareovu »kraljevsku dramu«.(Flaker, 289) Za ruskoga je pisca odbaciti klasicizam značilo svjesno se suprotstaviti vlastitoj književnoj tradiciji, utemeljenoj značajnim književnim imenima Tretjakovskoga, Lomonosova, Sumarokova. Značilo je ujedno posve odstupiti od još uvijek formalno klasicističke Gribojedovljeve komedije *Teško*

*pametnom* (Flaker, 284), ali i radikalizirati Gribojedovljevo odstupanje od klasicističkih normi. Drugim riječima, Puškin je u vlastitoj književnoj tradiciji mogao naći i elemente za nasljedovanje i poticaje za negaciju tradicionalnih formi i stilova. Ruska književnost, uz temeljitu obaviještenost o europskim književnim i kulturnim zbivanjima i tradicijama, za njega je dvostruko poticajna.

Što je, međutim, nasuprot situaciji ruskoga pisca, hrvatska književna tradicija mogla nuditi Bogoviću? Stilskoformacijski, književnost preporoda u Hrvatskoj se konstituirala i kao romantizam i kao prosvjetiteljstvo. No, romantizam u hrvatskoj književnosti ne nastaje kao polemika protiv klasicizma. Ni implicitno, kao u Puškinovu slučaju, a još manje eksplicitno, nije dolazilo u obzir odbaciti tradiciju, u ovom slučaju dubrovačke pseudoklasicističke književnosti, jer je ona nužno svjedočila vlastitu književnu a time i kulturno-nacionalnu drevnost. U hrvatskoj književnosti izostaje polemika s tradicijom. (Frangeš, 220) No, temeljna razlika ipak je izvanknjiževna, ali se ona iznimno snažno reflektira i u književnosti: za razliku od Rusa kao velikog naroda, Hrvati se moraju boriti za opstanak i u toj je borbi nezaobilazna potvrda identiteta moguća samo u tradiciji shvaćenoj kao neupitni obrazac.

Iako se često ističe kako je za konstituiranje novije hrvatske književnosti bitno trojstvo: klasično naslijeđe, narodna tradicija i dubrovačka poezija, a tek potom i zapadnoeuropski i ostali slavenski književni utjecaji (Živančević, 13), treba imati na umu da je hrvatska književna baština, ma koliko se pioniri preporoda na nju taktički pozivali, malo utjecala na njihov intelektualni i umjetnički razvoj. S opće nespravnosti za recepciju te baštine, primjeri Demetra i Mažuranića prije su iznimka nego pravilo.

Klasičnu baštinu preporoditelji su crpili na izvorima humanističke edukacije unutar rigidna austrijskog školskog sustava. Najpoticajniji dodiri, oni sa zapadnoeuropskim i slavenskim književnostima, ostvareni su uglavnom tek u zreloj dobi, te je teško govoriti o formativno odgojnu činitelju ove vrste poticaja. Stoga je svaka odluka većine preporodnih pisaca o preuzimanju nekog motiva ili postupka iz ruske i slavenske književnoumjetničke prakse imala i stanovito izvanknjiževno, ideologijsko značenje. Neosporno su takve naravi i Bogovićeva nadahnuća ruskom književnošću, osobito Puškinovim djelom.

Umjesto podjele na činove i prizore, Puškin je svoju dramu izložio u nizu od 25 dramskih prizora nejednake duljine. Bogović je u *Stjepanu* posegnuo za

desetercem prozodijski epskog tipa, po uzoru na narodno pjesništvo, dok se Puškin u *Godunovu* poslužio *blank verse*-om uz neke scene napisane prozom. Oba se pisca naslanjaju na historiografska djela, Puškin na osmosveščanu Karamzinovu *Povijest ruske države*, a Bogović, kako sam navodi, na djela Vitezovića, Farlattija, Pejačevića i Raića, odnosno, kako je znanost naknadno utvrdila, na Vitezovićevu raspravu *Propast bosanskoga kraljevstva* te knjigu Jukićevu *Zemljopis i povjesnica Bosne*. (Barac, 97)

U Puškinovoj drami iz početna razgovora Šujškoga i Vorotinskoga saznajemo o ubojstvu carevića, ali i o Godunovljevoj superiornosti. Arhetip mudrog starca, a njegov je daleki rođak Bogovićev sluga Vlatko, nalazimo u liku oca Pimena. Tu se već javlja i akter koji, za razliku od hrvatske drame, znatno usložnjava aktantski raster, a to je Grigorij, budući pretendent na prijestolje. Puškinov, naime, Godunov i sam je samozvanac, ubojica legalnog prijestolonasljednika, te je Grigorijeva težnja i višeznačna i samo relativno nezakonita. U *Stjepanu* je prijestolje legalistički neupitno sve dok ga se ne dokopa Tomin nezakoniti sin. Svojom dijaboličnošću, svojom »dvostrukošću« Stjepan je adekvatan pandan Borisu.

S druge pak strane, Stjepan ne poznaje Borisove dvojbe nakon šestogodišnje vladavine, niti zna za njegov njegov umor i razočaranje. On za takvo nešto jednostavno »nema vremena«. Ali i izvan plana psihološke karakterizacije otpadaju oni dijelovi radnje, u Puškina smješteni u prizor koji se odigrava u moskovskoj kući Šujškoga, koji problematiziraju Borisovu vladavinu i na taj način posredno osuđuju carsko samodržavlje. Taj socijalni moment mogao je ruski pisac adekvatno istaknuti i s činjenice da njegova drama prikazuje relativno stabilnu državnu situaciju. Naime, bez obzira na sva zbivanja oko prijestolja, bez obzira tko na njemu sjedi i kako se tamo uspeo te kako će biti smijenjen, država ostaje neupitnom. Bogovićevoj državnoj tvorbi prijeti neposredna vanjska opasnost. Svaka promjena nije samo politički rizična, nego u takvoj situaciji ona može biti i egzistencijalno fatalna. To je još jedan moment u kome je neposredan politički poticaj izravno utjecao na razlike dvaju tekstova.

Upravo zato što vanjski uvjeti ne dovode u pitanje državni i narodni ustroj, Puškinova je drama problematizirala ne samo državu, nego u toj problematizaciji ostvaruje još jednu dimenziju stranu Bogoviću. U Puškina, naime, važnu će ulogu odigrati *narod* kao kolektivni aktant. Taj se aktant javlja već na samom početku drame, u drugom prizoru, koji se odigrava na Crvenom trgu. Već u narednom



prizoru molit će taj kolektivni aktant Borisa da se prihvati vlasti. No da je riječ o dvoznačnu liku, a ne samo o svojevrsnu koru, jasno je i iz Borisova monologa o »nezahvalnu narodu« kome je on sve učinio, ali mu za vlastita dobročinstva nije bilo adekvatno uzvraćeno. Taj prizor u carskim odajama, a zbiva se otprilike na polovici drame, ključan je utoliko što ocrtava psihologiju tiranina: svaki je samodržac uvjeren da mu pripada zahvalnost onih koje tlači, svaki apsolutist ujedno duboko prezire svoje podanike. Moment je ključan i stoga jer njime Puškinova drama ispisuje možda ponajbolje stranice *političkog teatra* u stoljeću za koje povijest političkog kazališta tvrdi da je zabilježilo bilancu ukupna manjka političnosti na sceni. (Melchinger, 317) Psihološki uvjerljivo, identifikacijski posve prepoznatljivo, Puškin, za razliku od našega Bogovića, ne traži uzroke propasti svoga lika, on ih kritički ocrtava. Stav po kome je Borisova propast nešto nužno, iako ne i izvjesno sve do posljednjega prizora u kome on propada *post mortem*, budući da propada njegov politički projekt, a postaje nužna upravo s aktivne uloge naroda, jasan je politički stav.

Je li Bogović mogao napisati zaista političku dramu, onako kako je to pošlo za rukom Puškinu, teško je reći. Ono što možemo ustvrditi jest da hrvatski pisac to jednostavno nije htio. I pored političkih motiva za svoj dramski projekt, on odustaje od prave političke drame. On odustaje od izravna problematiziranja vlasti, on odustaje od kritičkog propitivanja njena karaktera.

To odustajanje od uloge naroda, neprepoznavanje naroda kao socijalne i političke kategorije, teško bi se moglo nazvati aristokratskom crtom u Bogovića. Naime, razlika između Puškinova viđenja naroda kao djelatna činitelja povijesna razvitka i Bogovićeve vizije kolektiviteta izvan razine dramskog svijeta ali implicitno nazočna u recepcijskom obzorju, opet svoje razloge imaju u izvanestetskim poticajima. Ono što Puškina kao povijesna auktora tišti svakako je nesloboda, potlačenost najširih narodnih slojeva u Rusiji. Sama Rusija, međutim, ostaje činjenično neupitnom. Ma što se desilo, ona će preživjeti. Stoga Puškinov implicitni auktor zauzimalje stav društvena kritika, čovjeka koji odbacuje jedan dio Rusije u ime njene većine.

Bogovićev implicitni auktor ništa ne će odbaciti upravo zato jer je u svakom trenutku privatna života književnikova Hrvatska bila itekako upitna. Jedino što se zaista smije podvrći kritici jest nesloga, razdor, nutarnji društvojni rascjep. Puškin može i stati na stranu jednoga ili drugog lika, mada on to ne čini, upravo zato što

ostaje postojan onaj uteg na vagi koji odlučuje o svemu, taj kolektivitet ostaje neprijeporan. Bogović ne smije suprotstaviti elite i narod jer bi svaki sukob, svako nejedinstvo moglo biti kobno. Njemu preostaje samo pozivati na političko jedinstvo, odnosno pokazivati koliko skup može biti politički razdor. Tomaš je slab kralj. A Stjepan, iako nije slab, loš je kralj zahvaljujući ponajprije okolnostima u kojima se uspinje na prijestolje. U njegovu slučaju nije kobno kraljovstvo, ma koliko čin bio gnjusnan. Kobnim će se pokazati njegova nemoć pred vanjskim neprijateljem. I to je ono karakteristično u hrvatskom dramaturgijskom kolopletu. Suviše je toga izvanjskoga, strana, neprijateljskoga, kobna, a da bi svijet drame mogao funkcionirati bilo estetski bilo politički autonomno. Teško je u okolnostima koje traže mobilizaciju narodnih snaga govoriti o psihologiji ili etici kraljovstva i relativna uspješnost karakterizacije Stjepana ipak ne jamči integritet drami u kojoj upravo s tih izvanjskih razloga i nalazimo integraciju dramskih svjetova problematičnom. Naime, problem *Stjepana* nije u njegovoj razvučenosti niti ona proistječe iz epske prirode borbe kršćana s Turcima. (Šrepel, XLII) No, jest problem drame slaba uglobljenost u radnji pojedinih epizoda. I ne radi se samo o epizodi s Katarinom. Problem je i kako međusobno motivirati odnos Tomin i Mehmedov spram središnjeg kompleksa borbe protivu Turaka. Ništa manje problematičnim ukazuje se kako uskladiti nutarnji lom ocoubojice i kraljoubojice s njegovom izvanjskom situacijom. Je li, naime, ubojstvo kralja bilo besmisleno? Bi li, u krajnjoj liniji, sudbina Bosne bila povoljnija da je na životu ostao stari kralj, pobratim Mehmedov i je li to pisac htio eksplicirati ili je takav zaključak slučajan, izvan intencije piščeve? Previše je u odnosu na jedinstvo radnje sredobježnih elemenata a da bismo Bogovićevu dramu mogli percipirati cjelovitim i uspjelim djelom.

Ostaje samo još pitanje je li shakespearejanske i ine utjecaje Bogović asimilirao pod Puškinovim utjecajem. Spomenuta Badalićeva argumentacija prije je posredna i analoška nego komparatistički neupitna. I samom je Badaliću preostalo zaključiti da je temeljni argument za međuovisnost dviju drama utvrđena jaka umjetnička veza između Bogovićeve i Puškinova književna rada. (Badalić, 200) Uostalom, ako je neosporno potvrđen utjecaj ruskoga pisca na Bogovićevu novelistiku, zašto ne priznati mogućnost da su na našega književnika utjecale i Puškinove drame. Razlike između dviju drama ne nječu tu mogućnost. Sličnosti, pak, nisu takve da bi je zajamčile. Stoga mi se čini da je najtočnije govoriti o tragu Puškina, o utjecaju

koji možda i nije težio nasljedovanju estetskih rješenja, koliko je ruskog pisca doživljavao kao mogućnost da se izade iz okvira germanskih kulturnih utjecaja.

#### LITERATURA

Badalić, Josip: *Rusko hrvatske književne studije*, Liber - Izdanja Instituta za znanost o književnosti, Zagreb 1972.

Barac, Antun: »Mirko Bogović«: *Rad JAZU*, knj. 245, Zagreb 1933., str. 88-172.

Batušić, Nikola: *Hrvatska drama 19. stoljeća*, Logos, Split 1986., str. 87-89.

Bogović, Mirko: *Dramatička djela*, Zagreb 1862.

Flaker, Aleksandar: »Novija ruska književnost«, u: *Povijest svjetske književnosti*, knj. 7, Liber - Mladost, Zagreb 1975., str. 269-404.

Frangeš, Ivo: »Realizam«, u: »Ilirizam/Realizam«, napisali Milorad Živančević - Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 4, Zagreb 1975.

Marković, Franjo: »O tragičnom problemu u Bogovićevu 'Stjepanu, posljednjem kralju bosanskom', i u analognih značajih svjetske dramske literature«, *Rad JAZU*, knj. 144, Zagreb 1900., str. 132-197.

Melchinger, Siegfried: *Povijest političkog kazališta*, prev. Vida Flaker, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1989.

Ravlić, Jakša (prir.): Dimitrije Demeter / Mirko Bogović - Članci / Grobničko polje / Teuta // Članci / Pjesme / Šilo za ognjilo / Matija Gubec, *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Matica hrvatska - Zora, Zagreb 1968.

Šrepel, Milivoj: »O životu i radu Mirka Bogovića«, u: *Mirko Bogović: Pjesnička djela*, svezak treći, Naklada Matice hrvatske, Zagreb 1895.

Živančević, Milorad: »Ilirizam«, u: »Ilirizam / Realizam«, napisali Milorad Živančević - Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 4, Zagreb 1975.