

UDK 821.163.42–97
Primljeno: 13. 6. 2011.
Prihvaćeno: 23. 1. 2012.
Pregledni članak

ŠEST DRAMA VINKA KOSA

Daniel MIKULACO

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Ivana Matetića Ronjgova 1, 52 100 Pula
dmikulaco@unipu.hr

Sažetak

U radu se predstavljaju rezultati istraživanja dijela neobjavljene književne ostavštine hrvatskog književnika Vinka Kosa (1914. – 1945.). Opisuje se, analizira, interpretira, komparira te klasificira šest još posve nepoznatih dramskih tekstova koje za života Kos nije stigao objaviti (*Skid, Enomaj, Srdce i kralj, Vječnost samoće, Svemoćna zemlja, Ivek junak*). Na primjerima tih tekstova, a slijedom postavljenih teorijskih i književnopovijesnih okvira propituje se njihova estetska i uopće umjetnička kvaliteta te bliskost ili odmak od onovremenih prevladavajućih modela književne prakse. Budući da je Vinko Kos jedan od »prešućivanih« i njegovo djelo je slijedom povijesnih (političkih i ideoloških) okolnosti, podjednako prešućivano i pretežitim dijelom do danas nepoznato, ovim ga se radom hrvatskoj književnopovijesnoj znanosti predstavlja i kao dramskog autora.

Ključne riječi: Vinko Kos, moderna hrvatska književnost, hrvatska književnost za Drugoga svjetskog rata, modeli književne prakse, moderna hrvatska drama, poetsko-simbolistička drama, religijska drama, antička drama u suvremenoj obradi, socijalno-idejna drama.

Uvodne napomene

Sva dosadašnja književnopovijesna razmatranja i analize Kosova književnog djela bila su ograničena isključivo na liriku i književnost za djecu, što uglavnom i predstavlja objavljeni dio autorova opusa. No, još uvijek je nepoznato da je Kos¹ bio i novelist, putopisac, dramatičar i pedagog. U Kosovoj

¹ Vinko KOS (1914. – 1945.), hrvatski književnik i pedagog, rodom je iz Međimurja (Vučetinec, Sv. Juraj na Bregu). Ime koje je onima upućenijima u naše književnopovijesne

se rukopisnoj ostavštini, a koja kvantitetom i raznovrstošću nadilazi autorov tiskani dio opusa², nalazi i šest dramskih tekstova (*Skid, Enomaj, Srdce i kralj, Vječnost samoće, Svemoćna zemlja, Ivek junak*). Kako je riječ o rukopisima, ova su djela ostala izvan vidokruga kritike i književnih povjesničara. No, i Kosova objavljena djela komunistički je režim nakon 1945. godine proglasio »nepodobnima«³ te im namijenio istu sudbinu – Kosa i njegova djela uglavnom se prešućivalo. U slijedećih gotovo pola stoljeća tek su se rijetki⁴ odvažili napisati ponešto o Kosu ili uvrstiti koju njegovu pjesmu u neku od antologija. Iako je od devedesetih godina prošlog stoljeća do sada još ponešto napisano⁵, još uvijek o ovom piscu i njegovu djelu nije izrečen znanstveno relevantan revalorizirajući i ideološki nepristran kritički stav. Želi li se, dakle, s današnje, suvremene, književnopovijesne i književnoteorijske distance, relevantnije i potpunije predstaviti ovog književnika i pronaći mu pripadajuće mjesto u

labirinte poznato, a ono iz nemalog broja književne periodike i antologija iz razdoblja od 1938. do 1945. godine, u kojima je redovito, od tada eminentnih književnih kritika, prikazivan kao *mladi perspektivni talent koji ostvaruje ozbiljna djela* (Branimir LIVADIĆ, *Među pjesnicima tišine*, u: *Hrvatska revija*, 15 (1942.) 3, 132–138). Već ga je i Slavko Ježić, kao pripadnika *najmlađe nacionalističke generacije i ... u javnosti već poznatije ime* uvrstio u svoju *Povijest hrvatske od početaka do danas* (Zagreb, 1944.), zaključujući kako: *velika aktivnost koju ona* (ta generacija) *razvija daje najbolje nade za budućnost hrvatske književnosti*. Osim kao književnik značajan je i kao osnivač *Dječjeg grada* (1943.) u Zagrebu, predškolske pedagoške ustanove (vrtića) u kojoj je njegovao principe, i za današnje pojmove, potpuno suvremene pedagogije. Njegovo je ime i djelo nakon rata jednostavno izbrisano, a njegova sudbina prepuštena sivilu vremena i šutnje. Život mu je, kao i mnogima iz njegova naraštaja, najvjerojatnije nasilno okončan na nekoj od postaja komunističkog zločina (1945.), danas poznatoga kao *Križni put*. Zadnja dva desetljeća uočljiva su nastojanja da se Kosa vrati u hrvatsku književnost.

² Usp. Daniel MIKULACO, *U potrazi za izgubljenim pjesnikom* (diplomski rad), Zagreb, 1996.; Daniel MIKULACO, *Rukopisna ostavština Vinka Kosa* (magistarski rad), Zagreb, 2001.

³ Kosovo književno djelo nikada nije bilo službeno zabranjeno, no po sudskom postupku (i osudi) koji je protiv Kosa poduzela *Zemaljska komisija za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača* prema kategoriji *ratnog zločina kulturne suradnje u okupatorom* (*Odluka o utvrđivanju zločina okupatora i njihovih pomagača*, A.K. 238/45, *Zh*, 11588) u kolovozu 1945., Kos je istrgnut i izdomljen iz korpusa hrvatske književnosti (usp. Daniel MIKULACO, *Rukopisna ostavština Vinka Kosa*, 12–15, 116–120). Uslijedila je šutnja duga pola stoljeća. Kako je to stvarno izgledalo zorno opisuje primjer Kosove antologijske dječje pjesmice *Dom* (*Zlatna jabuka*, 1942.) koju je uglazbio Jakov Gotovac i koja se od svojeg nastanka nalazi u svim hrvatskim osnovnoškolskim čitankama i znaju je svi naraštaji djece, no ne i njezina autora, koji ni danas još nije potpisan ispod svoje pjesme.

⁴ Kritičari koji su ponešto napisali o Kosu: Đuro Kokša, Lucijan Kordić, Jakov Ivaštinović, Pavao Crnjac, Zvonimir Golob, Neven Jurica, Božidar Petrač (usp. Daniel MIKULACO, *Rukopisna ostavština Vinka Kosa*, 21).

⁵ Osim nekoliko prikaza (Zvonimir Bartolić, Mato Marčinko), tiskana je i prva knjiga Kosovih sabranih djela (Vinko KOS, *Sabrana djela I*, Zvonimir Bartolić (ur.), Čakovec, 1997.) u izdanju Matice hrvatske, a predstavlja reprint četiriju Kosovih objavljenih zbirki pjesama.

kontekstu povijesti moderne hrvatske književnosti, nužno je steći uvid u njegov cjelokupni opus; kako tiskani, tako i u rukopisni.

Teza koju pretpostavlja i propituje ovaj rad jest da je i neobjavljeni Kosov dramski opus i kvantitativno i kvalitativno od relevantnog značaja za cjelokupno književno djelo ovog autora te da, ostvaren u odmaku od tada prevladavajućih književnih praksi, predstavlja vrijedan doprinos povijesti moderne hrvatske drame.

1. Ukratko o drami

1.1. Teorijski okvir

Krenemo li od slike svijeta kao pozornice (*theatrum mundi*) i osnovnih postavki teorije sistema⁶, dramu možemo definirati kao uvjerljivu presliku, »uvjerljiv model«⁷ našeg socijalnog života – kao oponašanje (prikazivanje, propitivanje) najrazličitijih oblika naše socijalne komunikacije. Drama je dakle uklopljena u svijet koji je njezin »okvir«⁸ – njezino »interakcijsko okružje« iz kojeg onda izvlači najrazličitije »interakcijske programe«⁹ i prikazuje ih na stiliziranoj razini kao inscenacije zbilje. Pritom, osobito preferirajući one sebi analogne, dramatične, tipove interakcija poput ceremonija, rituala, obreda, intriga, prijevarena, različitih simulacija, manira, flerta, sukoba i sl., iskazuje i svoj autoreferencijalan karakter¹⁰. No, u osnovi dramsko djelo može pri organizaciji vlastite

⁶ Rad se naslanja na osnovne postavke i terminologiju ove teorije s ciljem opisa književnih (žanrovskih i tekstnih) postupaka i praksi te modela u konkretnom društvenom i književnopovijesnom kontekstu. Referentni autori: Niclas Luhmann, Dietrich Schwanitz, Siegfried Schmidth, Gerhard Plumpe, Niels Werber.

⁷ Usp. Dietrich SCHWANITZ, *Teorija sistema i književnost*, Zagreb, 2000., 105.

⁸ *Okvir* (eng. *frame*, franc. *cadre*) – *uokviravanje* (franc. *cadrage*, eng. *framing*): dekonstrukcijski pojam za rubne, granične zone teksta (bjeline, naslovi, podnaslovi, žanrovske klauzule, epigrafi, potpisi, fusnote, upute, skice ...), u sistemskoteorijskom smislu – za propitivanje odnosa *centar/margina*, *unutarnje/vanjsko*, *sisten/okolina*, *fikcija/zbilja*, *sudionik/promatrač*, *isključivanje/uključivanje* ... u kojem drugo ne slijedi nakon prvog, nego omogućuje prvom kvalitetu prvosti.

Uokviravanje bi tako bilo postupak značenjske stabilizacije i identifikacije. Naše je čitanje tek još jedno umnažanje okvira. Stoga ispada da je tekst nemoguće čitati iz apsolutne perspektive, već uvijek iz ograničene, konkretne pozicije. Tu nastupa teorija sistema: činom *razlikovanja* (*Unterscheidung*) *otoka manje kompleksnosti u prekomjerno kompleksnom svijetu* (Niclas LUHMANN, *Kako svijet sudjeluje u komunikaciji*, u: *Quorum*, 9 (1994.) 2, 76–94), izdvajajući određen broj mogućnosti (okvira) za neko konkretno čitanje.

⁹ Interakcijski programi = planovi (scenariji) za odvijanje radnje.

¹⁰ Autoreferencijalnost (franc. *autoreférence*, eng. *autoreference*, njem. *Selbstreferenz*): samoodnosnost – dimenzija kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja; na vlastitu konstrukciju, kompoziciju, strukturu, žanr, značenje kojom tematizira vlastita obilježja; sistemskoteorijski – samopromatranje, samokonsti-

građe težiti i mimezi (neposrednom oponašanju) i dijegezi (posrednom oponašanju, razlaganju)¹¹.

U drami se, kao »predstavljачkoj strukturi«¹², mogu razlikovati tri primarne komponente: tekst, glumac i publika, a potom i, uvjetno sekundarne: režija, scenografija, glazba, kostimografija i sl. Boris Tomaševski zato smatra da se »dramsko djelo može proučavati u cijelosti prvenstveno sa svojim kazališnim ostvarenjem i različitim oblicima inscenacije«¹³. S obzirom na načelo jedinstva (vrijeme, prostor, radnja), drami pripada i određena »prizornica«¹⁴. No, kako u slučaju Vinka Kosa postoji samo tekst, odnosno šest dramskih tekstova od kojih su neki nedovršeni i još nešto autorovih općenitih zapažanja o drami i njegovu pristupu dramskoj građi; analize, interpretacije – sistematizaciju i valorizaciju moguće je stoga izvesti prvenstveno iz tekstova¹⁵ i okvira upisanih u njih.

Stvaranje napetosti osnovni je zakon klasične kompozicije europske drame (nasuprot modernoj i nekim neeuropskim tradicijama), a održavanje napetosti osnovni je cilj radnje, koja se odvija prema ustaljenoj kompoziciji: od uzroka ka posljedici, odnosno od zapleta prema raspletu. Unutrašnjim ili vanjskim sukobom među licima ili unutar jednog lica dovodi se gledaoca u stanje uznemirenog iščekivanja kraja. Sukob je stoga u temelju dramske radnje, pa je moguće reći kako su u drami čovjek i svijet u stanju permanentnog sukoba – »interakcije licem u lice« (*face-to-face interaction*¹⁶). Ovisno o tome da li se svijet banalizira (ironizira), ili se podcjenjuje njegovu snagu, ili se pak nastoji s njime uspostaviti izbalansiran odnos – dobivamo komediju, tragediju ili dramu.

tuiranje, samoopisivanje pomoću »dramatičnih« tipova interakcija, pri čemu nije uvijek jasna granica između drame i svijeta (*All the world's a stage; And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts* – Shakespeare).

¹¹ Mimeza (grč. μίμησις – oponašanje) / dijegeza (grč. διήγησις – razlaganje, posredno prikazivanje): pokušaji definiranja i opisa suodnosa ovih dvaju pojmova polaze još od Aristotela i Platona te su do danas značajno utjecali na ustroj zapadnog mišljenja i umjetnosti. Aristotel polazi od oponašanja kao svojevrsnog »stvaranja« koje nastoji dočarati mogući svijet, dok Platon na oponašanje gleda kao na »kopiju« prirodnog poretka ideja te preferira dijegezu. Suvremena književna teorija mimezu i dijegezu motri kao načine koji se međusobno razlikuju po tome naglašavaju li proizvod ili proizvodnju. U svrhu ovoga rada moguće je napomenuti da mimetičnost preferira referencijalnost, a dijegetičnost autoreferencijalnost.

¹² Nikola BATUŠIĆ – Mladen ŠVACOV, *Drama, dramaturgija, kazalište*, u: Zdenko ŠKREB – Ante STAMAČ (ur.), *Uvod u književnost*, Zagreb, 1986., 442.

¹³ Boris TOMAŠEVSKI, *Teorija književnosti*, Zagreb, 1998., 49.

¹⁴ Usp. Walter BIEMEL, O mnogostrukom značenju vremena u romanu, u: *Filozofska istraživanja*, 17 (1997.) 67, 997–1007.

¹⁵ Time se ovdje ne želi tvrditi da su Kosove drame pisane »samo za čitanje« ili da nisu pogodne za izvedbu na pozornici.

¹⁶ Dietrich SCHWANITZ, *Teorija sistema i književnost*, 92.

U jednoj od svojih bilježaka, naslovljenoj *Klasična podjela značajeva u tragediji i drami*¹⁷, Kos je zapisao sljedeće:

- *Glavni junak: Jaka volja, jak karakter. Pobjeđuje smrću kod tragedije, a u drami životom. Ideja za koju se bori bude postignuta i u jednom i u drugom slučaju.*
- *Protivnik: Jaka volja, slab karakter. Stizava ga kazna, u tragediji rjeđe smrt, a u drami gotovo uvijek. On biva pobijeđen pobjedom junaka.*
- *Dobričina: Slaba volja, jak karakter. Njega stizava slična nagrada kao i glavnog junaka, pošto je pod njegovim uplivom.*
- *Pomagač protivnik: Slaba volja, slab karakter. To su najgori ljudi, i zato moraju stradati u drami, jer bi inače obćinstvo ostalo razočarano. Obično plaćaju životom.*

Razvidno je da njegova koncepcija aktantskog modela i karakteristika dramskih vrsta polazi od Aristotelovih postavki¹⁸ na temelju odnosa junak/mi (recipijent, gledatelj) i nadograđuje ju klasicističkima¹⁹: u tragediji je junak bolji od nas (visoka tematika, tragički junak, tragička krivnja, tragičan završetak i uzvišeni stil), u drami je jednak nama (obična, svakodnevna radnja, niski stil), a u komediji je lošiji od nas (niska, smiješna radnja, parodičnost, sretan rasplet). Navedeni aktantski model Kos će primijeniti u svojim dramama.

Takvo shvaćanje dramskih vrsta usporedivo je i s današnjim, suvremenijim promišljanjima, osobito s *Teorijom o književnim modusima* Northorpa Fryeja²⁰: *visokomimetskom* (tragedija), *niskomimetskom* (komedija) i *ironijskom modusu* (drama) – opet prema odnosu junak/mi. Tragedija tako pripada visoko stiliziranom i uzvišenom načinu te se bavi ljudskom izdvojenosti. Slično, kao i kod Aristotela, njezin je junak nadmoćan po stupnju drugim ljudima, ali ne i prirodnoj okolini. Sve u tragediji upućuje na izvanrednost i uzvišenost: i junak, i situacija, i ideja, i krivnja, pa konačno i stil. Njezin cilj je pobuditi *sympathiu*²¹ te preko katarzičnog²² (terapeutskog) djelovanja prosljediti gledatelju univerzalne moralne i etičke kvalitete.

¹⁷ Vinko KOS, *Knjiga taštine*, bilježnica (knjiga) vlastoručne Kosove izrade u kojoj je sakupljao kritike o svojem radu i razne autorske bilješke uz djela. Čuva se u knjižnici obitelji Kos.

¹⁸ Usp. ARISTOTEL, *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, 1983.

¹⁹ Drama, kao vrsta, s pripadajućim žanrovima, tek se za klasicizma izlučuju iz tragedije i komedije kao tzv. »građanska tragedija« ili »plačljiva komedija«.

²⁰ Usp. Northorp FRYE, *Anatomija kritike*, Zagreb, 1979.

²¹ *Sympatheia*: osjećaj samilosnog zajedništva (suosjećanja) s patničkim udesom tragičkog junaka. Usp. Bratoljub KLAJČIĆ, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, 1990., 1227.

²² *Kátharsis*: oblik moralnog pročišćenja, osjećaj samilosti i straha spram tragičkog junaka; oblik strukturalnog pročišćavanja u kojem razvoj fabule čisti tragično djelo od moralne prljavštine te na taj način dopušta da gledatelj doživi osjećaj samilosti i straha; oblik intelektualnog objašnjenja u kojem se pojmovi samilosti i straha razjašnjavaju preko njihova

S obzirom na Kosov kršćanski odgoj i vjeru, na njegov ukupan svjetonazor i djelatnost (vjernik, kršćanski intelektualac, književnik, pedagog, domoljub) te njegove ideje i stavove o funkciji umjetničkog djela/sistema i s obzirom na društvene i povijesne okolnosti u kojima je živio, nije nimalo neobično što se Kos okušao i u tragediji.²³ Pojmovi poput uzvišene idejnosti, opstojnosti ljepote, božanskog ustroja, ljubavi, vjerovanja, patnje, žrtvovanja, angažiranosti, poučnosti – predstavljaju osnovu poetike cjelokupna Kosova opusa. On je istovremeno i angažirani pisac koji vjeruje da se umjetnošću, kao estetskom, etičkom i moralnom disciplinom, može djelovati na svijet i romantik kojem umjetnost predstavlja utjehu.

Drama se pak kod Kosa nadaje kao vrsta »građanske tragedije«²⁴, obične, svakodnevne, a ujedno ozbiljne i teške radnje s »običnim« junakom koji teži nadvladavanju vlastitih ograničenja (vlastite običnosti) te uključivanju, uklapanju i uspostavi uravnoteženog odnosa između vlastitih ideja, postupaka i svijeta. No, kako je u konačnici malo toga doista i ostvarivo, kako sudbinska ili društvena određenost ili nerijetko loša sreća bivaju presudnima, drama kod Kosa klizi prema tragediji. Kada uzvišena ideja ipak biva nadvladana ironijom, a junak ispadne slabijim i od ljudi i od okoline (svijeta), ovakvom određenju Kos onda pridjeljuje i ponešto uzvišeniji stil.

Komedija, koja se pripisuje dijelom niskomimetičkom, a dijelom i ironijskom modusu te je oblikovana niskim stilom, kao vrsta i kao struktura obilježena je tragediji obrnutim principima: uzvišeno/banalno, visoko/nisko, nesvakidašnje/obično (svakodnevno), veliko/malo, nesretno/sretno, lik nadređen okolini (junak)/lik podređen okolini itd. To je vrsta ili oblik drame u kojem se lica svojim postupanjem u izmijenjenim ili obrnutim dramskim situacijama pokazuju suprotnima i drukčijima (isticanje mana i nedostataka) od vlastitih težnji, očekivanja i namjera. Izborom likova, njihovom karakterizacijom, tematikom i motivikom te uopće postupcima, tehnikama i metastrukturama stila (ironija, groteska, farsa, satira) komedija proizvodi najčešće veseli ugođaj i smijeh, često i s dozom kritike i/ili gorčine.

Komediji se Kos nije osobito posvećivao, barem ne prema udjelu koji zauzima među njegovim dramskim rukopisima (jedan komičan komad). Takvo je Kosovo opredjeljenje razumljivo s obzirom na (ne)vrijeme i kontekst u kojem

umjetničkog prikaza. Usp. Leon GOLDEN, Mimesis and katharsis, u: *Classical Philology*, 3 (1969.) 64, 145–153.

²³ Usp. Daniel MIKULACO, *Rukopisna ostavština Vinka Kosa*; poglavlja: *Životopis Vinka Kosa*, *Poetika Vinka Kosa*.

²⁴ Patrice PAVIS, *Pojmovnik teatra*, Zagreb, 2004., 65.

je stvarao i osobni svjetonazor. Komično je ipak prisutno, no tek u autorovim djelima za djecu²⁵ – dječjim igrokazima, pričama i pjesmuljcima te je pomno isprepletano s poučnošću.

1.2. Modeli književne (dramske) prakse

Gledano dijakronijski, kroz vizuru teorije sistema, drama počiva na različitim tipovima interakcija koje se iščitavaju iz društva, te je uslijed sociokulturne evolucije (prelaska iz stratifikacijskog u funkcionalno diferencirano društvo) podvrgnuta stalnim mijenama. Pojavom romantičarske kulturne revolucije i razvojem građanskih društava, dotad važeći reprezentativni tipovi interakcija (religijska kultura, dvorska kultura) to prestaju biti. Izdvaja se podsistem koji sistemski teoretičari označuju kao »sferu kućne intimnosti, bračne ljubavi i obitelji«. U okviru tako uskog kruga interakcija, između svega nekoliko osoba, nema više potrebe za konvencionalnošću i pretvaranjem, pa se počinju isticati vrjednute osobne autentičnosti (individualnosti) i spontanog izražavanja osjećaja. Tako se interakcija u društvu cijepa na dvije sfere: javnu i privatnu. Upravo takve interakcije producira romantičarska i sentimentalistička drama.

Dvadeseto stoljeće potpuno mijenja perspektivu. Drama odustaje od pretenzija na reprezentativnost i bavi se interakcijom kao irelevantnom i trivijalnom. Izlučuju se dva tipa: 1. interakcije preoblikovane za potrebe različitih podsistema (politika, umjetnost, znanost religija...) i 2. slobodno plutajuće interakcije koje se sažimlju pod pojam svakodnevice koju karakterizira trivijalnost. Kako se svakodnevna interakcija više ne može priključiti na društveno relevantnu semantiku, koja sada ide preko navedenih podsistema, dolazi do pojave otuđenja. Tu krizu interakcije moderna drama pretvara u novu temu.

To se događa u različitim sferama (podsistemima) pa nastaju i odgovarajući tipovi drame: 1) *bračna drama* – tip drame koji se bavi narušenim brakovima i sukobima u klaustrofobičnoj zatvorenosti obesmišljenoj uzaludnošću, tj. drama raskrinkavanja i ogolijevanja prividno uglađenih obiteljskih odnosa (Ibsen, Show, Strindberg i dr.); 2) *socijalno-idejna drama* – tip drame koja se koristi eksplikacijskim sustavima za prosvjećivanje, tj. tip društveno angažirane drame koja tendira na promjenu svijeta (Brecht, *Neue Sachlichkeit*); 3) *drama koja se igra okvirima – Ja / Ne Ja* (Pirandelo); 4) *antička drama u suvremenoj obradi* – tip drame koja najčešće preko psihoanalize istražuje obiteljske odnose i napuhuje ih mitološkim značenjima (Goethe,); 5) *drama krize identiteta* – drame koja

²⁵ Usp. Daniel MIKULACO, *U potrazi za izgubljenim pjesnikom*, poglavlja: *Bibliografija Vinka Kosa, Djela za djecu*.

problematizira podvojenost na vanjsku osobu (masku) i nutarnju (otuđenu) (Beckett, Ionesco i dr.).

Osim ovih tipova, za daljnju analizu, treba spomenuti i slijedeće podvrste:

1) *poetsko-simbolistička drama* – drama koja predstavlja tip dramskog pjesništva (u aristotelovskom smislu) romantičarskog i neoromantičarskog opredjeljenja, usmjerena je na riječi i dijaloge (lirskog karaktera i u stilu) u funkciji utvrđivanja poetskih, metafizičkih i mističnih strujanja, reminiscencija i smislova te iskazivanja neizrecivog (Yeats, Maeterlinck, Hofmannsthal, Lorca, Eliot i dr.); 2) *filozofska drama* – drama u čijoj je osnovi misao, ideja; koja ispituje granična, konačna pitanja, filozofske i egzistencijalne probleme vezane uz čovjeka kao povijesno, kulturno i kozmičko biće ili uopće idejne sustave te ih ističe u prvi plan i demonstrira na sudbinama pojedinaca (Goethe, Ibsen, Show, Camus, Sartre, Wilde i dr.).

Nabrojani dramski tipovi (žanrovi) mogu se svesti na dva osnovna pristupa: 1. *russoovski* (veristički) – koji teži određivanju istine i podrijetla i okrenut je prošlosti i nostalgiji; 2. *ničeanski* (artistički) – koji afirmira slobodnu igru svijeta, bez istine i podrijetla.²⁶

Kao zaseban oblik valja izdvojiti i *modernu religijsku dramu*, ne prvenstveno kao vrstu drame, već više kao zasebnu kvalitativnu kategoriju. Ovdje ne misli na dramske liturgijske oblike ili tipove drame zasnovane na biblijskoj, judeo-kršćanskoj ili uopće religijskoj tematici i motivici, već se misli na modernu dramu koja životne manifestacije, njihova značenja i svrhu, poima i iskazuje kao »objavu«, koja propituje čovjeka kroz totalitet njegova bića. Moderna religijska drama oblikuje karaktere čije je djelovanje motivirano vjerom i vjerovanjem, kušnjom i propitivanjem kroz svakodnevne interakcije (sukobe, tenzije, nesporazume, gubitke). Takva se drama, dakle, bavi likovima, situacijama i temama označenima vjerom i odnosom prema Bogu te kvalitetom odnosa prema samome sebi i svojim bližnjima. Religijska drama jest, u konačnici, svaka drama koja otkriva i produbljuje odnos prema »konačnom« i božanskom/božjem. (L. N. Tolstoj, W. B. Yeats, Rabindranath Tagore, T. S. Eliot, Eugene O'Neill – samo su neki od najpoznatijih.)

Sličan se razvoj i strujanja daju preslikati i na našu, hrvatsku dramu.

Nakon devetnaestostoljetnih povijesnih (najčešće stihovanih) tragedija, komedija i pučkih igara – romantičarskog, sentimentalističkog, domoljubnog i didaktičkog karaktera (od Saksinskog, Demetra do Šenoe i dalje), razdoblje moderne postupno uvodi novi senzibilitet i pristupe drami. Osim, još djelo-

²⁶ Usp. Jacques DERRIDA, *Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti*, u: Miroslav BEKER, *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1986., 195–208.

mično prisutnih, povijesnih i pseudopovijesnih drama (Miletić, Tresić Pavičić), pojavljuju se i novi autori (Vojnović, Begović, Galović, supružnici Milčinović, Ogrizović, Milčinović, Tucić, Dežman Ivanov i dr.) i pristupi, a Boris Senker²⁷ ih dijeli na dva pola: *veristički*²⁸ i *artistički*²⁹. Ističe i kako dramski uradci često objedinjuju u sebi oba pristupa te nastoji iščitati njihove idealne modele.

Budući da će nam te karakteristike poslužiti u narednim analizama Kosovih drama, uvrstimo ih ovdje u najvažnijim crtama.³⁰

1) Elementi verističkog modela: većina drama završava melodramatskom poantom i senzacionalističkim prikazom nasilja (nasilnom smrću, davljenjem, utapanjem, luđenjem i sl.), u dramskom sukobu obično sudjeluju tek tri-četiri lica, dok su ostali sporedni i tvore društveni okvir, likovi su najčešće domaći ljudi koji su regionalno, socijalno i psihološki obojeni, rabi se regionalne idiome, obično se dio krivnje prebacuje na stradalog ili zajednicu (periferna lica) koja je svojim primitivizmom potakla zločin, izbjegava se stih i elemente aforističkog izražavanja jer razbijaju dojam spontanog govora. Veristički model svijeta pretpostavlja odnos uključivanja u veću, kompleksniju cjelinu.

2) Elementi artističkog modela: podjednako su zastupljeni i stih i proza, elemente dramske građe (tematske, fabularne, metričke, leksičke, sintaktičke) nastoji se crpsti iz književne tradicije, likovi znaju imati ničéanskih crta nadčovjeka (nadređeni su i hiperbolizirani), uz realne likove miješaju se i irealni, uspostavlja se odnos isključivanja i sučeljavanja na granici prisutnosti/odsutnosti, vidljivog/nevidljivog, izgovorenog/prešućenog, dokučivog /nedokučivog, bjelodanog/tajnog itd. – što je analogno odnosima ovostranog/onostranog, jave/sna, svjesnog/podsvjesnog, života/smrti, karakteristična je apriorna nemotivirana napetost između sadašnjosti i prošlosti ili budućnosti, scenografija sa svjetlom i glazbom komentira zbivanja i ukazuje gledateljima na artifičijelnost uprizorenja (vizualizacija snova, vizija, proročkih govora).

Nakon razdoblja moderne, u čijem okrilju nastaju i prvi avangardni dramski uradci (Kamov, Kosor, Galović, Ogrizović) nastaje i prevladava drama ekspresionizma i groteske (Krlježa, Donadini, Kosor, Kulundžić, Feldman, Strozzi, Begović, rani Marinković i dr.).

²⁷ Boris SENKER, *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895–1940)*, Zagreb, 2000., 13.

²⁸ Usp. *Isto*, 13. Veristička drama: oblikuje sliku života kao pojma moguće zbilje. Teži izricanju i dokazivanju istine. Uzori su: Tolstoj, Hauptman, Verga, Ibsen, Strindberg i dr.

²⁹ Usp. *Isto*, 16. Artistička drama: oblikuje sliku slike; želi naglasiti svoju artifičijelnost i umijeće pa se često referira na druga djela, žanr ili pak sklapa od fragmenata artefakata. Uzori su: Maeterlinck, Eliot, Beckett, Pirandello i dr.

³⁰ Usp. *Isto*, 13–18.

Nakon dominacije ekspresionističkih uprizorenja i groteske³¹ drama se ponovo vraća riječi i misli – prevlasti idejnog uma, s orijentacijom na unutrašnju radnju i psihologizaciju. Stoga su tridesete godine označene kao povratak realističkim tendencijama (*New objectivity*, *Neue Sachlichkeit*), tj. moderni objektivizam³². Aleksandar Flaker³³ ovo razdoblje označava kao »prividno vraćanje realističkim tradicijama«, a Boris Senker³⁴ i Velimir Visković kao »novi realizam«. Tako se, unutar takva pretežito objektivističkog određenja izdvajaju različite struje: socijalne tendencije, katoličke, nacionalističke, ruralističke, artistske (Krleža, Cesarec, Begović, Mesarić, Senečić, Kulundžić, Feldman, Muratbegović, rani Matković i dr.).

Osobito u drugoj polovini tridesetih i u četrdesetima jaki društveni rasjeci radikaliziraju scenu i dijele dramu na lijevu (s društveno-političkom i pacifističkom tematikom, partizansku) i desnu (s prigodničarskim i religioznim tekstovima i didaktičkim igrokazima). Ipak, riječ je o istom modelu, iako opozitnog ideološkog predznaka, a koji Senker označava kao »nastavak novog realizma«³⁵. Na scenu stupaju utilitarnost i totalitarizirajući diskurzi koji apeliraju na kolektivnu i individualnu svijest. Prema Niklasu Luhmannu i njegovoj teoriji sistema³⁶, stilske formacije općenito nastoje zauzeti više ili manje autonomnu poziciju u odnosu na društvenu okolinu, pa se tako može reći da se unutar predmetnog razdoblja izlučuju modeli književne prakse koji su se, poistovjećujući se s društveno-političkim »pokretima totalizacije« (Françoise Gaillard)³⁷ i ideološkim okvirima vremena, nametnuli kao prevladavajući, ali su istovremeno izgubili svoju autonomnost, a time i mogućnost da na kvalitativnoj razini produciraju umjetnički relevantnija ostvarenja.

Prema Senkeru elementi tog modela su slijedeći³⁸: sličnost s verističkim modelom preko didaktičnosti, aprelativnosti i tendencioznosti, poziva se na obnovu tradicionalnih vrijednosti i društveni angažman, kritičnost i privrže-

³¹ Ekspresionistička drama i groteska ostat će i u 30-im godinama prisutna na hrvatskoj dramskoj sceni, no ne kao dominanta.

³² Moderni objektivizam označava novu fazu u razvoju književnosti (naše i europske). To je naročit način gledanja objektivnog svijeta koji nije ni idealističan ni materijalističan, već u svojoj biti podijeljen, kao što je podijeljen današnji svijet: agnostičan, katolički pozitivan i između tih dvaju polova ima mnoštvo nijansa. Kritičar Ljubomir Maraković ovaj termin izvodi prema eng. *New Objectivity* i njem. *Neue Sachlichkeit*. Usp. Ljubomir MARAKOVIĆ – Josip BOGNER, *Rasprave i kritike*, Zagreb, 1997.

³³ Aleksandar FLAKER, *Stilske formacije*, Zagreb, 1976., 283.

³⁴ Boris SENKER, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio (1941–1995)*, Zagreb, 2001., 14.

³⁵ *Isto*, 41.

³⁶ Vladimir BITI, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997., 367–372.

³⁷ *Isto*, 265.

³⁸ Usp. Boris SENKER, *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895–1940)*, 30–31.

nost novim opredjeljenjima (drama se stavlja u službu ideologije, propagande i manipulacije masama), ponovo se bilježi povratak urbane drame, no rjeđe je riječ o svakodnevicu, a češće o iznimnim događajima; vrijeme radnje češće je ograničeno samo na ratne godine ili/i nekoliko poratnih; na fabulativnoj razini uvodne scene intencionalno djeluju kao nastavak prijašnjih zbivanja; posljednji prizori redovito nisu otvorenog kraja, već su puni nasilja i krvi, ubojstava i samoubojstava; u radnji aktivno sudjeluju tri-četiri lica (ili manje) i oni su predmet autorove socijalne, psihološke, filozofske i ideološke analize, a ostali predstavljaju ideologijski, klasni, politički, socijalni, retorički ili religijski okvir; likovi su skoro uvijek romantizirani tipovi ili personifikacije, a gotovo nikad individue te su regionalno, klasno, ideološki, socijalno ili idiomatski obojeni, a sukobi se ostvaruju sučeljavanjem ovih naznačenih razlika; protagonist i antagonist (revolucionar/reakcionar) nužno se razračunavaju iz povijesne nužnosti, a ne po imanenciji i kauzalnosti radnje; povijesni sukob nerijetko se prikazuje i kao sukob unutar obitelji ili manje zajednice; dijalozi su bezlični i natopljeni moralnim, ideološkim i političkim iskazima, a stih je posve izbačen.

Senker ovo razdoblje drame, za vrijeme dvaju totalitarnih režima (Nezavisna Država Hrvatska³⁹ i Federativna Narodna Republika Jugoslavija⁴⁰), određuje kao »razdoblje desetogodišnje šutnje, tajnoga govora ili govora po diktatu«, a Hećimović pak drži da je »drama rasuta u prostoru te tematski, stilski i idejno dezorijentirana«. No, i unutar toga vremenskog okvira (četrdesete), bilo da su u većoj ili manjoj mjeri pripadali jednoj ili drugoj ideološkoj orijentaciji te bliski navedenu modelu, pojavljuju se neki dramski autori i njihova

³⁹ Valja ipak napomenuti, koliko god čudno zvučalo, da je NDH kao država shvaćala da joj oživljavanje i podržavanje *umjetničke proizvodnje* može biti dobrom podrškom i dobrom legitimacijom i u odnosima prema van. Teatarski je život bio osobito bogat. Tomislav Sabljak (*O NDH drugačije*, u: Večernji list, tjedni prilog Kulturni obzor, 17. VII. 1994., 23) navodi da je u kazališnoj sezoni 1943./'44. bilo 17 premijera: 8 domaćih djela, 7 stranih te još dva djela iz svjetske klasike. Repriziranih je bilo 11 domaćih autora. Čak je i 5 puta, bez obzira što je NDH bio službeno u ratu sa SAD-om, izvedena »Ana Christie« Eugenea O'Neilla. U cijelom je godištu bila 291 izvedba, od čega 157 domaćih izvedaba. Sabljak zaključuje: *I to je NDH*. Ipak, kao i svaka druga totalitarna tvorevina, nesumnjivo je i ovaj režim kontrolirao produkciju, podržavao odgovarajuće, žmirmo na granično i onemogućavao subverzivno.

⁴⁰ Nakon »oslobođenja« i propasti NDH, jedan je totalitarizam zamijenjen drugim. Svaki oblik kulturnog života, koji nije imao predznak *partizanskog* ili *partijskog*, nasilno je zamro. U skladu s »novom doktrinom« sve je »*valjano*« dobivalo epitet *velikog*: *Velika komunistička partija, velika N.O. borba i vojska, Veliki Sovjetski Savez, velika sovjetska (ruska) književnost...* Sve je bilo do te mjere »*veliko*« da su gosti u kavanama, naravno oni prisebniji, odvažniji i s nužnom količinom duhovitosti, naručivali *veliki ruski čaj*. (Anegdotu s *velikim ruskim čajem* ispričao je prof. dr. Nikola Ivanišin, koji je, upisavši 1945. studij u Zagrebu, bio sudionikom tog *novog »zagrebačkog kulturnog života*.)

uprizorenja: Zvonko Veljačić (*Njegova kraljica*), Drago Rubin (*Ne boj se, Julka*), Martin Robotić (*Dukati*), Ahmet Muradbegović (*Ljubav u planini*), Jakša Kušan (*Dr. Krstić i njegov slučaj*), Rikard Nikolić (*Za svijetao život*), Špiro Kovačević (*Kancelarija*), Marijan Matijašević (*U brodolomu*), Marko Fotez (*Ujak*), Stjepan Šantić (*Zlatne njive*), Geno Senečić (*Logaritmi i ljubav*), Miroslav Feldman (*Doći će dan*), Ruža Lucija Petelin (*Petra*), Rasim Filipović (*Za novi život*) i dr. a onda, osobito nakon 1945. godine, i poznatiji autori: Pero Budak, Mirko Božić, Drago Gervais, Joža Horvat, Ivan Dončević, Slavko Kolar i dr.

Paralelno supostoje i modeli koji se, zadržavajući svoju autonomnost i inzistirajući na orijentaciji prema vlastitom mediju u skladu s europskim i svjetskim modernističkim (avangardnim, artistskim) tendencijama, nisu nametnuli kao dominantni, no visoka umjetnička relevantnost njihovih ostvarenja osigurala im je naknadno prevrednovanje (nakon 1952.) i uvažavanje (npr. R. Ivšić, N. Bonifačić i dr.).

Kosovu dramsku, i uopće književnu, djelatnost⁴¹ treba razmatrati postrance od nabrojanih dominantnih modela književnih praksi. Kako je već rečeno, Kos svoju poetiku nastoji oblikovati na načelima estetičkoga (mističnost ljepote, simbolističnost, alegoričnost, njegovanje forme), katoličkoga (božansko ustrojstvo svijeta, ljubav, patnja, žrtva) i misaonoga (uzvišena idejnost, metafizičko, moralno), s uplivima romantičarsko-sentimentalnoga i didaktičkoga. Kos, ne samo da ne pristaje uz neki od popularnih modela ili proklamiranu državnu poetiku u »doba ideologije«⁴², nego se i intencionalno odmiče njegujući estetsku literarnost nasuprot dogmatskoj aliterarnosti. Ipak, treba istaknuti kako je Kos svoj svjetonazor i poetiku izgrađivao uz rubove Hrvatskog katoličkog pokreta⁴³, kao vrlo bitnog oblika organiziranja i okuplja-

⁴¹ Za napomenuti je da je Kos vodio i jednu glumačku skupinu, *Međimursku glumačku družinu Međimurskog prosvjetnog društva u Zagrebu*, koja je uz strani i domaći repertoar izvodila i Kosova djela. Okupljao je Kos i mnoge druge umjetnike. U salonu njegova obiteljskog doma u Zagrebu, u Menčetićevoj 26, adresi poznatoj i kao *Hotel k Mulcu*, organizirale su se dramske i pjesničke večeri, okupljali poznati i manje poznati pjesnici, glazbenici, slikari, glumci, recitatori... te izvodili svoja djela i djela svojih kolega i polemizirali o umjetnosti. Neki od njih bili su: Marko Čović, Branko Šuput, Boris Trusk, Zvonko (Zvonimir) Golob – koji je bio i Kosov učenik i štíćenik, Zvonimir Bajsić, Hamid Dizdar, Enver Čolaković, Stjepan Jakševac, Dražen Panjkota, karikaturist Vladimir Delač, slikar Jerolim Miše, kompozitor i pjesnik Ivo Sokač, Zdravko Brajković, Ivan Oreški, Eva Požgajeva i mnogi drugi.

⁴² Usp. John SCHWARZMANTEL, *Doba ideologije*, Zagreb, 2005.

⁴³ Hrvatski katolički pokret (1903. – 1945.) – opći hrvatski kulturni pokret preporodnog karaktera i katoličkog određenja osnovan početkom 20. stoljeća po idejama krčkog biskupa Antuna Mahnića (1850. – 1920.). Svrha pokreta bila je, u najširem smislu, okupljanje u udruženja i organizirano djelovanje vjernika katolika (srednjoškolaca, sveučilištaraca, intelektualaca, umjetnika, seljačke i radničke mladeži i dr.) u različitim kulturnim

nja laičkog katoličanstva, i uopće kršćanske i religijske misaonosti, u Hrvatskoj u prvoj polovini 20. stoljeća. Stoga se cjelokupno Kosovo književno djelo treba promišljati i s pozicija katoličke književnosti, a njegovu dramsku djelatnost promotriti i unutar naznačenog pojma moderne religijske drame.

Iako se isprva takva poetička konstrukcija, s obzirom na vrijeme i socijalne okvire, nadaže anakronom i retrogradnom, upravo mu takva koncepcija omogućuje da suvremenost propituje s pozicija univerzalnih i potvrđenih vrijednosti.

Modernistički idealizam i »velike priče«⁴⁴ uvažavaju društveni karakter književnosti, pa se stoga može reći da se modernizam, uz visoko estetizirane prakse (artizam), etičku i moralnu odgovornost ipak priklanjao i prosvjetiteljskoj funkciji te odnosio na čovjeka kao duhovno, duševno i moralno biće u njegovoj dogradnji.

Iz pozicije teorije sistema, funkcija umjetnosti bila bi »objaviti svijet u svijetu« (*Welt in der Welt erscheinen zu lassen*)⁴⁵, što će reći, simplificirano, funkcija umjetnosti jest objavljivati (mogući) svijet u (postojećem) svijetu. Ona, dakle, udvaja svijet. Funkcija umjetničkog djela očituje se u objavljivanju sebe sama, svojeg vlastitog svijeta kao »alternativne verzije zbilje«⁴⁶, i time otvara mogućnost svijetu da promatra sebe sama. Sukladno tomu, vrlo bitnu ulogu za modernističko umjetničko djelo ima upravo estetska funkcija. Ona se pak, prema sukusu sistemskoteorijskih rasprava o funkciji umjetničkog sistema

područjima (zadrugarstvo, karitativna djelatnost, odgoj i obrazovanje, tisak, umjetnosti, znanost i dr.) s ciljem promicanja katoličkog svjetonazora i vrijednosti. Za okvire ovoga rada posebno je važna djelatnost pokreta usmjerena prema hrvatskoj književnosti, odnosno, promicanju književne produkcije katoličkog određenja (»katolička književnost«) te časopisne djelatnosti (katolički časopisi za umjetnost i književnost). U tom smislu može se ustvrditi kako unutar okvira moderne hrvatske književnosti (umjetnosti) postoji razvijena i značajna praksa (linija, tendencija) produkcije katoličke, i uopće religijske, književnosti (Đuro Vilović, Nikola Šop, Đuro Sudeta, Rajmund Kupareo, Kalman Mesarić, Ivo Lendić, Jeronim Korner, Ivo Kozarčanin, Sida Košutić, Marija Jurić Zagorka, Stjepan Hrastovec, Mate Ujević, Vinko Nikolić, Đuro Kokša, Cvite Škarpa, Ton Smerdel i mnogi dr.) i kritike (Ljubomir Maraković, Andrija Radoslav Glavaš, Branimir Livadić, Marko Čović, Velimir Deželić ml. i dr.) te bogata časopisna mreža koja ju podupire (*Luč, Hrvatska prosvjeta, Hrvatska straža, Katolički tjednik, Seljačke novine, Nova revija, Katolički list, Hrvatski ženski list, Hrvatska revija, Klasje naših ravni, Hrvatska smotra, Spremnost* i dr.; mnogi almanasi, godišnjaci, zbornici). Dolaskom komunističke vlasti (1945.) *Hrvatski katolički pokret* je ukinut.

⁴⁴ Usp. Jean-Francois LYOTARD, *Postmoderno stanje*, Zagreb, 2005.

⁴⁵ Usp. Niklas LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1995., citirano prema: Vladimir BITI, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 371. Imenice *die Erscheinung* (pojava) i *der Schein* (sjaj), a iz čega se onda proizvode glagoli *scheinen* (sjati) i *erscheinen* (pojavit se) sadrže u sebi i značenje objave, obogotvorenja, umjetničke objave.

⁴⁶ *Isto*, 7, 232: alternativna verzija zbilje: blagdanska, osmišljenija i manje vulgarna od svakodnevlja.

(Luhmann, Schmidth, Plumpe, Werber), iščitava preko »temeljnog medijskog koda⁴⁷ – lijepo/ružno«, a koji se treba promatrati kao zajednički nazivnik, sumu ostalih odlučujućih selekcija u procesu proizvodnje umjetničkog djela, kao što su: pristalo/nepristalo, skladno/neskladno, uspješno/neuspješno. Pitanje estetski relevantnog, prema Luhmannu⁴⁸, tako je pitanje međusobnih odnosa pojedinačnih dijelova unutar djela te njihovih odnosa prema cjelini djela.

2. Pregled i analiza Kosovih dramskih tekstova

2.1. *Skid*

Ovaj dramski tekst⁴⁹, koji je Kos okarakterizirao kao alegorijsku tragediju, nažalost nije završen. Prvi dio završen je 9. listopada 1944. godine. Odmah ispod naslova autor navodi:

Djelo je započeto u prozi godine 1938. pod naslovom »Samotnik«, ali nezadovoljan njime tražio sam ideju za prikladniji izraz, dok se nisam konačno zaustavio na dramskoj formi, u kojoj su uglavnom pisana sva djela sovjetske književnosti običnog sadržaja: Byronov »Kain«, Götheov »Faust«, Madáchova »Tragedija čovjeka«

Osim ovih literarnih uzora Kos pod *literaturom* navodi još: Ibsenova *Peer Ginta*, Kantovu raspravu *K vječnom miru* i *Dvanaest mudroslovnih zapisa* Marcusa Aureliusa. Pozivanje na takvu literarnu pozadinu upućuje na orijentaciju prema poetsko-simbolističkoj, alegorijskoj, filozofskoj i religijskoj koncepciji dramskog teksta, odnosno teksta koji se zasniva podjednako na vjerovanju u onostrano i idejnom umu.

Skid je ime u čijim se inicijalima krije aforizam »Srdce Kratak Ima Dan« – ističe Kos u nastavku, a potom iznosi i *Glavnu filozofsku misao Skida*:

Čovječanstvo zavarano prokletstvom svoje naravi očekuje pomoć u nevoljama i nadvladavanju zla u samome sebi od drugoga: od nekog novog mesije, vođe ili pokreta, a ne vidi da se taj mesija nalazi u nama samima. Tragično je u tome, što čitavo čovječanstvo teži da bude bolje, ali ne započinje od sebe, kao da će netko doći tako autoritativan i svemoguć, da će svojim naukom promieniti prastaro obličje zemlje. Ono, do duše, ne bi postalo niti onda, kada bi počelo od sebe preporod, savršeno, ali bi se približilo u najveću blizinu savršenog. Da to može, ne protivi se razumu, a da to neće, pokazala su stoljeća. Skid je alegorija vječne težnje čovječanstva da bude bolje.

⁴⁷ Usp. *Isto*, 7, 73.

⁴⁸ Usp. *Isto*, 45.

⁴⁹ Vinko KOS, *Skid* (rukopis), Zagreb (knjižnica obitelji Kos), 1944. U elektroničkom prijepisu tekst ima ukupno šesnaest stihovanih stranica.

Svoju tragičnu ideju Kos zaodijeva u prikladnu visoko stiliziranu i poetiziranu formu pretežito četrnaesteračkog stiha⁵⁰ i uzvišena govora (standardni oblik jezika), te ju smješta u suvremenost i iznosi na pozornicu prošlostoljetnih totalitarističkih perturbacija iz kojih onda izvlači različite ideologije i svjetonazore te ih suprotstavlja u međusobnoj polemici kako bi prokazao zabludu i uputio na odgovor u nama samima.

Iako drama nije završena, Kos je već imao zgotovljen Predgovor knjizi (u funkciji prologa) iz kojega se naziru neke koncepcijske zamisli ovog teksta:

- *Skid* je prezentiran kao lik koji je *gotovo poput nas, no ustrajnost ga diže nad prosječnost našu;*
- od čitatelja traži da *srcu i umu vrata otvori širom;*
- u prologu autoreferencijalno ističe kako *svud društvene drame samo daju kazališta, jer ljudima se sviđa junak uzet iz života ovog našeg modernoga pa je sramota gledat tragediju svu u stihovima, gdje premnogo mudrovanja i cmizdrenja ima;*
- na kraju prologa dodaje: *svagdanja ipak nije ove drame tema (...)* Više je *onog što ne zna se, nego što zna se.*

Vrijeme i prostor su naznačeni tek općenito: *glavni trg suvremenog velegrada*. Ipak, visoko *po stupovima* postavljeni *zvučnici* kroz koje se *masama* na trgu *izvikuju uzbudljive viesti iz celoga svijeta*, uvjerljivo doprinosi totalitarističkom ugođaju početne scene.

Što se aktantskog modela tiče, teško ga je postaviti na nezavršenu tekstu, a ni sam autor nije, što je za dramu neuobičajeno, na početku istaknuo popis lica. No ipak se može reći da je riječ o kompleksnom modelu koji u središte radnje postavlja skupno lice – *građane* (i protagonist i antagonist istovremeno), među kojima se onda izdvajaju predstavnici različitih (i međusobno suprotstavljenih) ideologija, svjetonazora, socijalnih slojeva i profesija: *građanin (I., II.), profesor, učenik, častnik, vjernik, panteist, materijalist, revolucionarac, zapostavljeni, gladni, dama, trgovac ...* Kao arbitar može se izdvojiti neodređeni, tajanstveni *Glas* – koji djeluje i ime dobra, i s kojim se moguće identificira autor. *Mladić i mlada dama* mogu predstavljati moguće dobitnike dobra, ili kako Kos definira *dobričine* – *koji su pod uplivom tragičkog junaka, koji je, barem u postojećem dijelu teksta ostao skriven, nematerijalan, transcendentalan; ideja.*

Ispod teksta iščitava se biblijska priča o Kristu i njegovu dolasku među grješnike i nevjernike s motivima *posrnule djevojke, pokaarena trgovca, nevina djeteta* itd., što su konstantno prisutni motivi Kosova opusa.

⁵⁰ U podrupku Kos naglašava: *Najstrože provesti metriku, i to četrnaesterac, kojeg su varijacije vrlo brojne.*

Glas:

*Kud to luta pogled vaš, o mnoštva nebrojena,
na kraju usred trga blista sunce podnevno,
a oči vaše kruže u daljinu,
ko da traže iznad stvari neki drugi svijet
u koji vi bi teret slali svoj, a mir i spokoj
za njegov primali u zamjenu.*

(iz Prologa)

Ako sada promotrimo tekst s obzirom na veristički/artistički model (Senker), proizlazi da je ova drama vrlo bliska artistskom modelu: stih, aforističnost, crpi iz književnih predložaka, fiktivni protagonist ima crte tragičkog hiperboliziranog junaka, miješaju se realni i irealni likovi, odnos ovostrano/onostrano, izgovoreno/prešućeno, tajnovitost, mističnost i uopće lirski karakter, uzvišeni stil... S druge se strane očituju i neke crte koje se mogu pripisati verističkom modelu: melodramatičnost i patetičnost, socijalno i psihološki intonirana lica, prenošenje dijela krivnje na primitivno, nerazumno i agresivno društvo... Osim toga, teži prosvjećivanju i zagovaranju društvenog angažmana koji vjeruje u mogućnost promjene svijeta, pa odgovara i tipu socijalno-idejne drame.

No, u osnovi je riječ o pretežito artistskoj konstrukciji, spoju socijalno-idejne, poetsko-simbolističke, i moderne religijske drame koja svoje uporište ima u Kosovoj književnoj koncepciji i kršćanskom svjetonazoru, ali i ratnom (ne)vremenu, kao općem zlu iz kojega se mora tražiti izlaz. Djelo je zamišljeno kao kritika i osuda ideologija i totalitarnih režima koje nužno vode u zlo, instrumentalizaciju i negaciju individue.

2.2. *Enomaj*

Ovaj dramski tekst⁵¹ koji Kos piše početkom 1945. godine isto je, nažalost, ostao nedovršen. Autorova je zamisao bila napisati klasičnu tragediju⁵² u pet činova (uglavnom u četrnaesteračkom stihu) baziranu na grčkoj mitskoj priči o nesretnoj sudbini *elidskog kralja Enomaja* i njegove kćeri *Hipodamije*. Kos je

⁵¹ Vinko KOS, *Enomaj* (rukopis), Zagreb (knjižnica obitelji Kos), 1945. U elektroničkom prijepisu djelo ima ukupno dvadeset i jednu stranicu u stihu te još tri kartice nacрта.

⁵² Autor je zapravo nastojao ostvariti principe klasicističke tragedije pisane u stihovima, uzvišena stila, plemenitih karaktera, kompozicije koja je određena razvojem radnje u pet činova i uvažavajući princip jedinstva radnje, mjesta i vremena te njezin didaktički karakter (prema autografu).

uspio dovršiti prva dva čina i započeti treći. No, kako je u ostavštini sačuvan i nacrt ove drame (za sve činove) moguće je rekonstruirati radnju koja vodi ka tragičnom završetku.

Enomaj:

*(...) Neumoljivo usud mom životu prieti
nesrećom i jadom. Što me luda gnalo
da proroštvo pitam za budućnost svoga roda?
Mogao sam mirno živjeti ne znajući za ovaj
nemir, što me sada stalno proganja i muči.
O, da mogu sumnjati u rieči proročanstva,
kriepeći se mišlju, da su pusta laž i varka.
Al što koristi, kada Zeus sjedi svemogući
još uvijek na Olimpu, a po volji njegovoj
i po razsudbi mene ima teška stići kob.*

(Prvi čin, Prizor prvi)

Literatura koju koristi je sljedeća: Goetheova *Ifigenija na Tauridi* i *Tumačenje* uz taj tekst; Pindar *Pobjedničke pjesme* i *Opća povjestica* F. B. Karineka. Ta literatura međutim nudi nekoliko verzija *mita* o Pelopu unutar kojega se nalazi i priča o kralju Enomaju i njegovoj lijepoj kćeri Hipodamiji.⁵³ Da bismo razumjeli na koji način Kos pristupa sklapanju sižea, uputno je izložiti ovdje za nas najbitnije elemente ovog *mita*: Pelop (sin Tantalov i osvajač Peloponeza) – onaj je kojega otac Tantal ponudio bogovima s Olimpa kao obrok. Nakon što ga Zeus ponovo oživi, vlada u Sipilu, no ubrzo biva prognan preko mora i pristaje uz poluotok koji će mu uskoro pripadati u cijelosti⁵⁴. Kako bi se okučio, odluči oženiti teško dostupnu kćer elidskog kralja Enomaja i tako preuzeti prijestolje. Problem je bio u tome što je Enomaj odlučio ne udavati svoju kćer jer mu je bilo proreknuto da će umrijeti od ruke svojega zeta. Da bi osujetio takvu sudbinu postavlja proscima uvjete za ruku svoje kćeri. Hipodamiju je tako mogao dobiti samo onaj koji ga pobijedi u utrci kolima. Kako je Enomaj imao čudesno brze konje koje mu je darovao njegov otac Ares, lako je pobijedio trinaest prosaca i njihove glave istaknuo ispred svojeg dvora. Takav je

⁵³ Na ovu temu, osim brojnih likovnih djela, napisana su i mnoga književna: poslije Homera slijede Eshil s tragedijom *Pelop* (izgubljena); Sofoklo s tragedijom *Enomaj* (izgubljena); Euripid s tragedijom *Enomaj* (izgubljena); Ovidije s *Metamorfozama*; Pausonius (2. st.) u *Putovanjima kroz Heladu*; Gabrielle Chiabrera (17. st.) u tragediji *Hipodamija*; Jaroslav Vrchlicky (1889.) u trilogiji o *Hipodamiji*; a učinjeno je i nekoliko glazbenih obrada ove teme. Usp. Svetislav RISTIĆ, *Mit i umetnost*, Beograd, 1984.

⁵⁴ Već i ovaj dio *mita*, za nas manje bitan, ima nekoliko varijanti.

ispit, doduše, bio uobičajen kao ispit snage budućeg zeta. No, otac dodaje još i uvjet da pobjednik smije ubiti poraženoga.

S druge strane, da bi dobio ruku Hipodamijinu i prijestolje, prosac Pelop dolazi u utrku s krilatim konjima koje je dobio od Posejdona, a kako bi osigurao pobjedu potkupljuje i Mirtila (vozača Enomajeva) da ovaj izvadi iz osovine kotača klinove i zamjeni ih voskom. U drugoj varijanti Mirtila je za to zamolila sama Hipodamija koja nije htjela ostati usidjelicom, a i zaljubila se u Pelopa. U odlučnom trenutku utrke, baš kada se Enomaj spremao probosti Pelopa, kola su popustila i otac pogiba pod njima. Pelop je izrazio svoje žaljenje, prinio žrtvu i, nakon žalosti, oženio Hipodamiju te zasjeo na kraljevsko prijestolje u Pisi. Mirtila pak, kao neželjena svjedoka i ucjenjivača koji traži dio kraljevstva za šutnju, ubija bacivši ga s litice u more. Po drugoj varijanti Pelop nije podmitio Mirtila, ali ga svejedno ubija jer je pokušao silovati Hipodamiju. Mirtilov otac Hermes proklinje Pelopa i njegov rod. Posljedice tog prokletstva snose djeca Pelopova s Hipodamijom i s nimfom Aksiohom. Za života Pelop je osvojio cijeli poluotok i nazvao ga Peloponez, tj. Pelopovo kraljevstvo. Po nekima Pelop je i osnivač olimpijskih igara. Sahranjen je u Olimpiji.⁵⁵

Što Kos, dakle, čini? Slaže i prekraja mitsku priču onako kako bi u konačnici odgovarala njegovoj nakani, a koja jest, kako ističe u jednoj varijanti rukopisa, napisati »tragediju iz davnine za našu sadašnjost«. Pitanje je koje to vrijednosti autor traži kao poruku za sadašnjost (radi se o godini 1945.)?

Prema nekim suvremenijim psihoanalitičkim razmatranjima (Robert Graves⁵⁶) u pozadini priče o Enomaju stoji opterećenje izostankom muškog nasljednika (gašenja loze) i izdaje oca kćerinom udajom (ocoubojstvo), što se transponirano pojavljuje u uobičajenoj mitskoj situaciji kad se kralj boji smrti od ruke kćerina muža ili sina (što je sudbina kojoj ne može umaći ma koliko nastojao), ili kad prosac izvrši nemoguće zadatke i doista ubije kralja.

Prema tome Enomaj je doista žrtva vlastite nesretne sudbine, ali njegovi postupci (u mitu) ne sadrže u sebi nikakvih moralnih ni etičkih vrijednosti osim nastojanja za očuvanjem vlastite loze i posesivne ljubavi prema kćeri (patrijarhalni stav). Stoga Kos intervenira u mitski obrazac, u centar pozicionira kralja Enomaja te oblikuje romantičarske likove pomoću kojih predstavlja sliku slamanja obiteljske idile pod kobnim sudbinskim udarom. Odnosno, trivijalizirajući i prekrajajući autentičnu mitsku situaciju prilagođava radnju romantičarskoj i sentimentalističkoj maniri (što odgovara Fryevu poimanju

⁵⁵ Usp. Vojtech ZAMAROVSKÝ, *Junaci antičkih mitova*, Zagreb, 1989.

⁵⁶ Usp. John PINSENT, *Grčka mitologija*, Opatija, 1990.

književnosti kao »zatvorene ekološke reciklaže tekstova«, odnosno dijegetičkom tipu teksta).

U presudnom trenutku Enomaj odluči za ljubav i sreću svoje kćeri zanemariti pro-ročanstvo i ipak ne ubiti Pelopa. S druge strane, budući da ne zna za očevu odluku, a boji se i za očev i za Pelopov život, ljubavlju i brigom pomučena Hipodamija moli Mirtila da izvrši diverziju. Nakon što otac strada, na samrti mu Mirtil priznaje na što ga je nagovorila Hipodamija. Enomaj oprašta Mirtilu, proklinje vlastitu kćer i umire. Hipodamija nije u stanju podnijeti svoju tragičnu krivnju pa se poludjela želi baciti s litice.

(iz nacрта, Vinko Kos)

Takav odmak od mitološkog predloška u smjeru trivijalnog ljubavnog zapleta natopljenog emotivnošću, patetičnim govorom, čestim monolozima kao prostorima za samoanalizu i motivima poput glorifikacije roditeljske ljubavi, nenamjernog izdajstva, proklinjanja i samoubojstva (luđenja i teatralne namjere bacanja s litice) korespondira s deziluzioniranom, demoraliziranom, banaliziranom i besperspektivnom slikom društvene stvarnosti 1945. godine koja se reflektira i »u sferi bračne ljubavi i obiteljske intime« kao tragični sudbinski udar na ustaljene moralne i etičke principe.

Na tehničkoj razini taj je dramski tekst oblikovan na principima stihovane igre s književnim (mitskim) predloškom – artistički model i povijesti kao (moralne i etičke) učiteljice života – romantičarsko-prosvjetiteljski model književne prakse. Takav tip dramskog teksta odgovara tipu »antičke drame u suvremenoj obradi« koja preko psihologizacije i trivijalizacije diskursa istražuje obiteljske odnose napuhujući ih (pseudo)mitološkim značenjima⁵⁷.

2.3. *Srdce i kralj*

Ovu »dramsku pjesan u dva čina s epilogom«, kako stoji u podnaslovu jedne od dviju rukopisnih varijanti⁵⁸, Kos je započeo 1940. godine, a dovršio 1943. godine. Iste je godine, 9. rujna, praizvedena kao radio-drama u režiji Pera Dulčića⁵⁹ u emisiji Dramski četvrtak Hrvatskog krugovala. U drugoj rukopisnoj varijanti u podnaslovu stoji »drama iz davne hrvatske prošlosti«.

⁵⁷ Ovaj tip drame tek će kasnije, 50-ih i 60-ih godina, u hrvatskoj književnosti afirmirati Drago Ivanišević (*Ljubav u koroti* ili *Antiantigona*) i Marijan Matković (trilogija *I bogovi pate*).

⁵⁸ Vinko KOS, *Srdce i kralj* (rukopis), Zagreb (knjižnica obitelji Kos), 1943. U elektroničkom prijepisu djelo ima ukupno trideset stranica stihova.

⁵⁹ Pere Dulčić (1906. – 1994.), pjesnik i publicist.

*Kao slapovi se ruše u muk stoljeća
i leti vrieme kraj planeta tog
vraćajući se opet u krilo vječnosti*

*Ostavljaјуć na zemlji svoj dubok trag.
Trenutak svaki svoju poviest ima
i vidnu crtu reže na licu zemljinom.*

(iz Prologa)

Radnja se zbiva u vrijeme kralja Tomislava. No, autorov interes za prošlost ne proizlazi iz težnji za stvarnim prikazom (rekonstrukcijom) nekog povijesnog vremena ili stvarne povijesne situacije, već je njegovo zanimanje za prošlost čisto romantičarske prirode, a očituje se u romantičnoj težnji za dalekim, mističnim, mitskim, maglovitim i pustolovnim vremenima punim snažnih i strastvenih karaktera. Kako se prostori njegova interesa nalaze izvan brutalnosti suvremene zbilje, oni mu omogućuju da idealizira vlastitu, potencijalnu sliku stvarnosti (sliku slike), kako bi onda, opet u obliku poetskog i poučnog dramskog iskaza, koji svoje emocionalne, moralne i etičke naboje usmjerava upravo na obeshrabujuću sliku suvremene zbilje, iskazao svoj stav spram obrazaca aktualnih društvenih i političkih ophodnji. Opet je riječ o formuli »povijest kao terapeut-ska *magistra vitae*«, samo iz pozicije romantičarske fikcije, dakle pseudopovijesnog dramskog teksta koji svoje težište smješta u prostore unutrašnjeg zbivanja: psiholoških autoanaliza i ispovjedi, a radnja (dvorske spletke) predstavlja samo fasadu, povod za deklariranje vlastitih emocija i stavova.

U osnovi radnje stoje motivi pohlepe za moći i izdaje (domovine i prijateljstva) u opoziciji prema motivima pokajanja, oprosta i ljubavi protkani kroz mitski obrazac o dobrom vladaru koji mudrošću i milosrđem osujećuje zlo. U dramskom sukobu sudjeluju tek dva lica: izdajnik/pokajnik *Župan Zorislav* te moćni i milosrdni kralj *Tomislav*. Ostala lica: urotnici i dvorjani – prikazani kao oličenja lažnog morala, ljudske pokvarenosti i dodvorničtva, imaju funkciju dvorskih kulisa – arbitara i pomagača. Zorislavova žena *Vlasnava*, pak, prati isti put obraćenja (od izdaje preko sumnje do pokajanja i oprosta) koji proživljava njezin muž. Dramska napetost postiže se nemotiviranim trivijalnim postupcima poput obmanjivanja, prerusavanja, skrivanja, stoga su i likovi i njihovi postupci plitki i nemotivirani. Početak djeluje kao nastavak već prije započete radnje, a kraj je obilježen sentimentalističkom patetikom – nudi se pokajanje i odrješenje za počinjeni grijeh izdaje domovine, koji je po Danteu vrijedan »devetoga kruga«.

Na formalnoj i stilskoj razini tekst je oblikovan u sintagmatskom stihu s nizom poetizirajućih stilskih sredstava poput inverzija, opkoračenja i prebacivanja, koja naglašavaju izražavanje romantičarsko-sentimentalističke tenzičnosti i emocionalnosti (sumnje, boli, straha, tjeskobe) i nameću stihu razgovornu, proznu intonaciju. Osim toga stih iskazuje i svojstva aforističnosti – kod čestih izjavljivanja nekih općih i poslovičnih istina. Jezik se tretira kao sredstvo za izražavanje uzvišenih i dubokih osjećaja i misli (idejnost, moralno-etička funkcija), no ostvaraj je na razini sladunjave patetike, mjestimično i do granice trivijalnih i kič prizora iz današnjih tv-sapunica.

Treba još napomenuti da razdoblja poput vremena Nezavisne Države Hrvatske, odnosno vremena konstitucije nacionalnog identiteta i samobitnosti, redovito iskazuju pojačani interes za tematiziranje prošlosti, pa i na ovakav pseudohistorijski, romantičarsko-sentimentalistički način. Kos ipak čini odmak od eksplicitnosti i dogmatičnosti službenog mimetičkog modela književne prakse, i zadržava se na iskazivanju prvenstveno univerzalnih ljudskih vrijednosti, a čija je osnova kršćanski svjetonazor.

2.4. *Vječnost samoće*

Ovu dramu⁶⁰, koju se žanrovski može okarakterizirati kao pustinjačku legendu (religijsku dramu u tri čina: Jutro, Dan, Večer), Kos je dovršio krajem 1943. godine te ju je, zadovoljan njome i u želji da bude uprizorena, predao u HNK u Zagrebu⁶¹.

⁶⁰ Vinko KOS, *Vječnost samoće* (rukopis), Zagreb (knjižnica obitelji Kos), 1943. U elektroničkom prijepisu tekst ima ukupno dvadeset i tri kartice.

⁶¹ Tražeći podatke i dokumentaciju o Kosu u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu, autor ovog rada upoznao je starijeg gospodina koji je također prekopavao neku dokumentaciju. U pauzi, dok je autor pušio cigaretu, a stariji gospodin je svoju marendu, zapodjenuli su razgovor o predmetima koje istražuju. Ispalo je da obojica prekopavaju po istom razdoblju, i da je taj izvjesni stariji gospodin, koji već pedesetak godina živi u Americi dr. sc. povijesti Jere Jareb, osobno poznao Vinka Kosa i bio prisutan kada je Kos *jedne od onih godina predavao rukopis neke drame tadašnjem intendantu HNK (tada Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu)*, a čijeg se imena ne može sjetiti. Tako se autor ovog rada, na prijedlog g. Jareba, uputio u arhiv HNK u Opatičkoj 18 i tamo, nakon intenzivne potrage, na ruke dobio natipkani primjerak *Vječnosti samoće* koji je Kos, kako je zabilježeno na prijemnom listu, predao 1943., ili tadašnjem intendantu, prof. Dušanu Žanku (1904. – 1980.), koji je na toj dužnosti bio od 21. travnja 1941. do 8. studenoga 1943., ili novom intendantu, dotadašnjem ravnatelju drame, Marku Soljačiću (1896. – 1962.), koji je taj posao obavljao od 8. studenoga 1943. do 11. srpnja 1945. godine. Ovaj kazališni primjerak drame u nekim se dijelovima razlikovao od poprilično uneređenog rukopisnog primjerka iz ostavštine, a koji je datiran u 1944. godinu.

Kao i tragediju *Enomaj* i ovaj tekst karakterizira romantičarska eskapistička priroda – žudnja za davnim (autorova), mističnim i dalekim krajevima (i autorova i protagonistova). Kos radnju smješta »u duboke šume dalekog sjevera« u vrijeme »oko 800. godina poslie Krista«. Ta je izmještenost međutim fikcionalna jer vremenske i prostorne koordinate ponovo ne utječu bitno na radnju – čije je težište opet na unutrašnjem zbivanju – vjeri, osjećajnosti i idejnosti, već je njihova funkcija prvenstveno stvaranje legendarnog ugođaja⁶², pogodnog za priopćavanje svetačkih saznanja i dubokih religijskih istina.

Glas samoće:

Ja sam samoća. Samoća. Podpuna, tiha, bezkrajna, vječna.

Potražiti ćeš jednom i ti moje kraljevstvo, kada se umoriš od nemira i bježanja za uzmičućim varkama.

(Jutro)

Legendarnom ugođaju doprinosi i cijela paleta pradavnih starohrvatskih božanstava i polubožanstava: Perun, Svebog, Svetovid, Prijar, Nijam, Nerija, Zemljana, Danica, Strahomor, Trebun, Milotke... No, bez obzira na »izmještenost« u drami se eksplicira hrvatsko porijeklo protagonista – pustinjaka i mistika Ivana (kršćanina), njegovo nostalgično domoljublje te propituju religijska uvjerenja (staroslavenska božanstva / Bog-čovjek).

Ono što će se pred očima gledatelja zbivati na pozornici, otvara u obliku »prologa« neka nadnaravna, sveznajuća instanca – Glas samoće kao personificirana sunčeva zraka (božansko prosvjetljenje), koji izvire iz idiličnog uprizorenja prirodnog ambijenta i moli gledateljstvo da »otvori sada srce«. Slijeđi iskreno izricanje vlastitih (autorovih) religijskih saznanja i uvjerenja, što vodi uzvišenom tipu iskaza (patetičnom), kojim se, međutim, ipak ne otvara dovoljan prostor za ozbiljnije produbljivanje dramskih situacija. Napetost se ostvaruje pribjegavanjem drastičnim postupcima poput smrtne osude, autoekskomunikacije, zazivanja božje srdžbe, otvaranja patnji i dobrovoljnom žrtvovanju. Tekst je napisan u prozi, standardnim jezikom, bez nekih stilskih bravura i razgovornom intonacijom, no dramska lica svejedno djeluju poput stiliziranih figura (funkcija) u skladu s uzvišenim sadržajem. Za razliku od prethodnih drama, u ovoj veći broj lica ravnopravnije participira u radnji.

⁶² Oblik *legende* ne poznaje kategoriju *historijskog* i u prvi plan stavlja spoznaju i saznanje vrlina i čudo. Prikazuje život čovjeka čiji stavovi i djela predstavljaju neki reprezentativni obrazac ponašanja (legende o svecima, pustinjacima, čudacima), u Kosovu slučaju – kršćanski obrazac.

Najveća vrijednost ove drame jest u njezinu iskrenom kršćanskom i humanističkom nadahnuću koje želi proslijediti publici, dakle na njenoj sadržajnoj i idejnoj razini – obilježenoj naglašenom etičkom dimenzijom i apelativnošću. No bez obzira na sve romantičarsko-sentimentalističke i prosvjetiteljske osobine, ova drama po svojoj legendarno-mističnoj inscenaciji, dijegetičnosti, poetiziranosti i stiliziranosti diskursa te simbolističnosti ide u red modernističkih, artističkih ostvaraja.

2.5. *Svemoćna zemlja*

Tri su varijante naslova ovog najopsežnijeg i ujedno najzrelijeg Kosova dramskog teksta⁶³ dovršenog (u trećoj doradi) 14. srpnja 1944. godine, a u kojem svoju pažnju fokusira na aktualnu hrvatsku i zavičajnu (međimursku) zbilju. Početna ideja za naslov ove drame sa suvremenom tematikom bila je *Lada (drama)*, druga *Svemoćna zemlja (tragedija u pet činova)* i posljednja *Ludak s bregova (tragedija u pet činova)*. Ne može se pouzdano potvrditi za koju se varijantu autor odlučio. Svaka ukazuje na jedno od tri moguća težišta, koja više-manje u jednakoj mjeri označuju tekst. Prvo naglašava mistično, metafizičko, pan-teističko i mitsko ustrojstvo prirode i života, a utjelovljeno je u kultu staroslavenske božice proljeća i prirode Lade. Drugo težište ukazuje na socijalnu motivacijsku osnovu drame, na razliku odnosa selo/grad – motiva ekonomske migracije u smjeru urbane industrijske egzistencije i zapuštanje ruralne, ratarske privrede. Treće težište naznačuje psihološki oblikovni karakter dramskih lica, prije svega glavnog junaka Miška Radekovog, čija se individualna tragedija, kojoj je uzrok njegova razapetost između vlastite ideje o mogućnosti dolična života u idili zavičajnog prostora i zbilje, uzdiže na opću razinu tragične sudbine cijelog Međimurja i jednog fiziokratskog koncepta zavičajne egzistencije.

Miška: Moja Lada je moja zemlja, moja rodna gruda, i nju ne napuštam.

(prvi čin, prizor drugi)

Stoga je ovdje motivacijski sustav dvojak. S jedne strane se zasniva na socijalno psihološkoj motivici (opravdavanje vjerodostojnošću⁶⁴), tj. realističkoj motivaciji, a s druge strane psihološka i metafizička uzročnost ukazuju

⁶³ Vinko KOS, *Svemoćna zemlja* (rukopis), Zagreb (knjižnica obitelji Kos), 1944. U elektroničkom prijepisu tekst ima ukupno pedeset i dvije kartice.

⁶⁴ Vjerodostojnost = kakvoća književnog teksta koja proistječe iz stupnja njegova podudaranja sa sklopom normi, pretpostavki i uvjerenja s pomoću kojih njegov čitatelj ovjerovljuje stvarnost koja ga okružuje. Usp. Vladimir BITI, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, 403.

na semantičku motivaciju, tj. izrazita metaforičnost diskurza, koja upućuje na metafizičko, transcendentalno označeno (religijsko) i manifestira se u psihološkoj konstituciji glavnog junaka, motivira njegove postupke.

No i realistička i semantička motivacija nalaze se u drugom planu, u pozadini i čine okvir radnje koja se zbiva u prvom planu, a temelji se na motivima neostvarive ljubavi, nehomičnog ubojstva, samoizgnanstva i samokažnjavanja. Ukoliko bismo ove motive objedinili u temu, onda ona svakako nadilazi razmatranje sudbine pojedinca unutar aktualne socijalne i opće društvene hrvatske (međimurske) zbilje pod kraj tridesetih i utvrđuje se na univerzalnoj razini kao uprizorenje rasapa, kao »pusta zemlja« ili »potraga za izgubljenim rajem«.

Miška:

Pogledajte malo, što se dogodilo s Tončovim Tomašom i tolikim drugima. Otišli su i svijet, svezali svilene kravate pod vrat, osušili se i postali prostaci i razvratnici, a kod kuće čekaju očevi da im djeca pošalju novac, da se riješe dugova...

(prvi čin, prizor prvi)

U drami su prisutni elementi verističkog modela uključivanja, koji nastoji uprizoriti zbilju (ruralno/urbano) i ukazati na istinu. Vjerodostojnost takve slike ovjerava i djelomična autobiografičnost. Radnja se zbiva na dva mjesta: prvi, drugi, treći i peti čin – u Vučetincu (Kosovu rodnom mjestu), a četvrti – u Zagrebu, na Kanalu (Kosovu kasnijem prebivalištu). Čak je i krčma iz četvrtog čina stvarna krčma na Kanalu, koja je točno u prikazanom obliku i s takvim gostima i postojala sve do nedavne »privatizacije«. Zatim, propala žena Kata, predstavljena je kao prvorođena od devetero djece u obitelji i zato je morala u službu – što je Kosov biografski podatak. Verističkom modelu pripadaju i postupci regionalne, socijalne, idiomatske i psihološke karakterizacije i tipizacije likova, zatim postupak preraspodjele krivnje na okolinu, odnosi na relaciji selo/grad te izražena melodramatičnost dramskih situacija.

U jednakoj mjeri, međutim, mitska semantizacija, dramatizacija odnosa između površine i dubine, izrazita metaforizacija i alegorizacija diskurza, odnosi na granici realnog/irealnog, života/smrti, materijalnog/transcendentalnog, idilične slike međimurskih pejzaža i bajkovita inscenacija ladanja (majalesa⁶⁵) te simbolističnost – predstavljaju elemente artističkog modela.

Jana:

Lada nije ništa, a bregovi su tordi i okrutni.

(prvi čin, prizor prvi)

⁶⁵ *Majales* (lat.) svečanost u prirodi, izlet u prirodu (prvotno u mjesecu svibnju).

No, iščitavaju se i elementi romantičarsko-prosvjetiteljskog modela, posebice u patetičnom i sentimentaliziranom izrazu povišene tenzije koja naglašava uzvišenost i tragičnost, zatim djelomično autorovo poistovjećivanje sa sudbinom junaka i izricanje svojih osobnih stavova kroz Miškova usta.

Miško:

Liepo je samoga sebe kažnjavati, to je najbolji lijek za dušu izkidanu strašnim činovima.

(četvrti čin, prizor prvi)

Napokon, autor pribjegava i crno-bijeloj karakterizaciji likova i nekim tipično trivijalnim postupcima kao što su: postavljanje zamke protivniku, prerušavanje, podmetanje pisma – čime generira radnju i potpomaže održavanje dramske napetosti. Treba također napomenuti da tekst počesto, osim svoje primarne dramatičnosti, iskazuje i osobina narativnosti i lirске opisnosti pa je, uz vještu režiju, moguće zanimljivo scensko uprizorenje.

Ovakva Kosova orijentacija prema aktualnoj problematici ruralističkog tipa, s jedne, i urbanog i socijalnog tipa, s druge strane, te njihova religiozna obojenost (kršćanski principi) ukazuje na bliskost regionalističkim, ruralističkim, religijskim i socijalnim tendencijama tridesetih i četrdesetih.

Ipak, višeslojnost tog dramskog uratka iskazuje i dodatnu univerzalnu konotativnost, a inzistiranje na ljepoti, ljubavi prema bližnjima te maru prema prirodi i bitnosti oživljavanja zavičaja legitimira ga i kao potpuno suvremeni, gotovo trendovski – ekološki, ekonomski i uopće duhovno – globalno osviješten tekst.

2.6. *Ivek junak*

Ova komedija⁶⁶, kako je zabilježeno u *Knjizi taštine* i autografu, ima još dva moguća naslova (*Ivek z Pustakovca* ili *Junak vu mraku*) i predstavlja jedinu Kosovu komediju, zapravo igrokaz ili skeč⁶⁷ po uzoru na pučku komediju i predajnu priču. Napisana je na živoj, govornoj međimurskoj kajkavštini, a najvjerojatnije za potrebe Kosove putujuće Međimurske glumačke družine⁶⁸ koju je vodio ili Međimorskog folklornog društva čijim je bio aktivnim članom.

⁶⁶ Vinko KOS, *Ivek junak* (rukopis), Zagreb (knjižnica obitelji Kos), u elektroničkom prijepisu tekst ima ukupno pet kartica.

⁶⁷ Skeč je kratki prizor koji prikazuje uglavnom neku komičnu situaciju s manjim brojem glumaca, bez dublje karakterizacije ili uzleta u zapletu, Patrice PAVIS, *Pojmovnik teatra*, 352.

⁶⁸ Među članovima Kosove glumačke družine nalaze se i sljedeća imena: Eva Požgajeva, Zvonimir Golob, Zvonimir Bajsić, Otto Saners, Dorica Sgudašič, Ignac Šlibar, Jakob Šafarić, Marija Kos, Mladen Magdalenčić.

Nigdje nije zabilježeno kada je napisana te je za pretpostaviti da joj ni Kos, koji je inače pedantno bilježio podatke o svojim djelima, nije pridavao (u ovom obliku i opsegu) neki veći značaj.

Tu nepretencioznu šaljivu zgodu, »veselu igru vu jenom dogodu, kome-dijom nazvanu« – kako stoji u podnaslovu; tu kratku jednočinku lokalne, folklorne obojenosti, tipiziranog repertoara likova i pučkog humora možemo (s dozom benevolentnosti) označiti kao svojevrsnu komediju situacije⁶⁹ ili, prije, kao lakrdiju⁷⁰. Uprizoruje se potencijalni ljubavni trokut: *Ivek Žmigač – plašlivec, samohvalec i strahopetec, naj bogatejši sin vu celom orsagu* (tip lokalnog čudaka – naivni *bogec* i *norc*, predmet podsmijeha i zanovijetanja), *Katica – lepa puca za šterom vsi noriju* (tip jedre i samosvjesne seoske ljepotice), *Joža – siguren i preštamani dečko* (tip seoskog »zlatnog dečka« i »tatinog sineka«), koji se, međutim, ne razvija, već se sve svodi na ismijavanje Ivekovih ljudskih mana i slabosti.

Fabula se sastoji tek od jednog događaja i krajnje je jednostavna: poznati Ivekov strah od mraka (noćnih zvukova i prikaza) i njegovu opčinjenost lijepom Katicom, Joža i Katica koriste kako bi se dobro zabavili te ujedno od sebe odmaknuli »nasrtljivca«. Da bi zavrijedio ruku lijepe Katice, Ivek mora izdržati noć na mračnom putu. Joža ga, očekivano, iznenadi i prestraši u mraku, pa Ivek mora odustati od Katice.

Ivek:

(Sam žalostan) No lepo so me oribali. Ali od denesa za mene već strahov nema. Naj dojdju vsi paklenski šeregi, se coprnice i coprniki, Ivek se već ne boji, ali pucu bom si našel. Habuševa Jaga me bo morti štela.

Ovom shematiziranom situacijom prevladavaju niska komika⁷¹, izravno obraćanje publici i primarno zabavna funkcija igre. Ipak, autorovo izvrsno poznavanje autentične međimurske kajkavštine, zavičajnog mentaliteta i folklorne predaje dolazi ovdje do izražaja i daje situaciji šarm uvjerljivosti i neposrednosti. Šarmanost i neposrednost ujedno su i jedine kvalitete što ih nudi ova kratka komična igra.

⁶⁹ Komediju situacije karakterizira brzi ritam radnje i zapleta.

⁷⁰ Lakrdija = manji, kraći scenski komad u kome se neka tema prikazuje u slobodnom, šaljivom tonu bez ikakva obzira i poštovanja.

⁷¹ Usp. Patrice PAVIS, *Pojmovnik teatra*, 194.

Zaključak

Ovdje je pokazano kako je riječ o svestranom i kompleksnom autoru, koji se u samo osam godina književnog djelovanja (1938. – 1945.), među ostalim, sa šest dramskih djela okušao i kao dramatičar.

Dio tih tekstova, nažalost, nedovršen je radni materijal, koji se onda ne može ni razmotriti u cijelosti, premda i u svojem radnom obliku ima nepobitnih vrijednosti i mogućnosti (*Skid, Enomaj*); dio je nedovoljno razrađen te se njegova vrijednost očituje prvenstveno u okvirima književnopovijesnog konteksta (*Srdce i kralj, Vječnost samoće, Ivek junak*), dok *Svemoćna zemlja* funkcionira kao cjelovit i dorečen dramski tekst koji ni danas nije izgubio na svojoj suvremenosti.

U ovim se dramskim tekstovima isprepliću elementi triju različitih modela književne prakse: romantičarsko-prosvjetiteljskoga (didaktičkoga), artističkoga (esteticističkoga) i verističkoga (mimetičkoga), koji su dijelom odraz Kosovih uzora (lektire), dijelom umjetničkog autorova traženja i eksperimentiranja, a dijelom njegovih vlastitih uvjerenja i pogleda na svijet (moralnih, etičkih, religijskih) i književnoumjetnički proizvod (estetskih).

Kosovi su dramski tekstovi u osnovi, kako sam autor ističe, »tekstovi srca i uma«, dakle naglašene emocionalnosti (sentimentalizma i melodramatičnosti), moralnosti, etičnosti kršćanske (katoličke) religioznosti, idejnosti (uzvišene i tragične) te poučnosti. Znatno su estetizirani i poetizirani (bilo da su u stihu ili u prozi): metaforizirani i alegorizirani, i često metafizički i simbolistički označeni. Njihova transcendentalna religijska i idejna dubinska označenost osnova su karakterizacije protagonista i motivacija zbivanjima na površini.

Pri kompoziciji drame nastoji uvažavati Aristotelove i klasicističke dramske principe, gradeći jednostavne, pregledne i skladne odnose, koji ipak gdje gdje zastaju na shematiziranosti ili klize prema prenaplašenoj sentimentalnosti.

Ti se dramski okušaji nadaju kao svojevrсни hibridni tipovi/varijante: *Skid* – kao poetsko-simbolističko-alegorijski, socijalno-idejni i religijski dramski tekst; *Srdce i kralj* i *Vječnost samoće* – kao legendarno-mitološke, religijske i pseudohistorijske drame; *Enomaj* – kao legendarno-mitološki tekst i antička drama u suvremenoj obradi; *Svemoćna zemlja* – kao socijalno-idejna i religijska drama; *Ivek junak* – kao komična dramska igra (skeč) s elementima folklornoga.

Kod svih je tekstova očita njihova izmaknutost iz aktualnih društvenih i političkih okvira zbilje (mit, legenda, zavičaj), svojevrсни eskapizam u pravcu umjetnosti kao duhovnog i idejnog utočišta. Ipak, na marginama teksta, a oso-

bito u *Skidu* i *Svemoćnoj zemlji*, iščitavaju se konkretne prostornovremenske i socijalne koordinate u svojoj banalnosti, bijedi i okrutnosti, pa i sudbinskoj određenosti.

Kosove su drame pretežito modernistički uradci s elementima artizma i verzizma, koji afirmiraju stil, uzvišen stil, tragiku i religioznost te im se samo po dominaciji idejnog i poučnog može pripisati bliskost nekim zahtjevima vremena, ali opet na Kosu svojstven način, koji, kao i u ostalim svojim djelima, osuđuje ideološko i totalitarno te traži individualni moralni i ljudski angažman i kada ljudskosti više nema. Stoga se Kosove drame ostvaruju izvan dominantnih dramskih tendencija i praksi (totalitarizirajućih diskursa, doktrina) četrdesetih.

Ta se djela, nedvojbeno iskazuju kao Kosov iskorak u žanrovsku raznovrsnost i kao nastavak njegova poetičkog (stilskog) kontinuiteta te kao kvantitativno i kvalitativno vrlo značajan dio autorova cjelokupnog književnog djela. Osim toga, poradi svoje specifične stiliziranosti (estetske, religijske, idejne) zasigurno zavrjeđuju svoje mjesto unutar tradicije hrvatske umjetničke dramske književnosti prve polovine 20. stoljeća.

Konačno, pokazano je kako Kosova dramska ostavština nadilazi tendencioznost vremena i ne zapadajući u dogmatičnost i/ili aliterarnost nudi svijetu (na umjetnički dovoljno uvjerljiv način) susret s jednom »alternativnom verzijom zbilje: blagdanskom, osmišljenijom i manje vulgarnom od svakodnevlja«⁷². Baš zato jer se njezina suvremenost potvrđuje iz pozicije i našeg sadašnjeg poimanja funkcije umjetnosti, barem dio ovoga dramskog opusa pokazuje svoju aktualnost i relevantnost i za današnje vrijeme.

⁷² Dietrich SCHWANITZ, *Teorija sistema i književnost*, 232.

Summary

SIX PLAYS BY VINKO KOS

Daniel MIKULACO

Juraj Dobrila University of Pula
Ivana Matetića Ronjgova 1, HR – 52 100 Pula
dmikulaco@unipu.hr

The paper presents the results of discovery and research of six plays written of the Croatian writer Vinko Kos (1914 -1945); he did not manage to publish these plays during his life-time and therefore they are still unknown to the public. Based on examples from these writings and subsequent to set historical and theoretical frameworks they are examined for their aesthetic and general artistic qualities and closeness or distance from the prevailing models of the contemporary literary (drama) practice. Since Vinko Kos is one of the suppressed writers, his work, by historical (political and ideological) conditions, mostly remained silenced, misplaced, forgotten and insufficiently studied. In this paper he is being presented to the science of the Croatian literary history also as a playwright.

Key words: *Vinko Kos, modern Croatian literature, Croatian literature in the Second World War, models of literary practice, modern Croatian drama, poetic-symbolistic drama, religious drama, antique drama in contemporary treatment, socio-idea drama.*