

## DRAMATIČARI MODERNE U MEĐURATNOM RAZDOBLJU

*Miroslav Šicel*

U »zlatnom vijeku« hrvatske dramatičke i kazališne, kako se ponekad karakterizira međuratno dramsko stvaralaštvo i teatarski život, značajno mjesto pripada — posebno u prvoj poslijeratnoj dekadi — i djelima nekolicine stvaralaca starije generacije koji su se u potpunosti kao dramski pisci afirmirali već u razdoblju moderne.

Riječ je prije svega o stvarnom začetniku moderne hrvatske dramaturgije Ivi Vojnoviću: on će, istina, svoja najbolja ostvarenja napisati još u eri Miletićeve intendanture (»Ekvinocij«, primjerice, 1895), ali će poslije scenski i idejno problematičnih drama »Smrt majke Jugovića« i »Lazarevo vaskrsenje« te »Imperatrix« koje su, prema vlastitoj izjavi pisca, s »Ekvinocijem« trebale ostvariti Tetralogiju Majke (s mnogo simboličke i patetike!) — napisati u dvadesetim godinama i četiri drame od kojih su dvije posebno interesantne: jedna će od njih biti nastavak, četvrti dio zapravo (dakle i opet tetralogija!) »Dubrovačke trilogije« — radi se o drami »Maškarate ispod kuplja« iz 1922. godine, a druga je »Prolog nenapisane drame« iz 1925. godine, objavljena 1929, iste godine u kojoj je umro i Vojnović — a gdje je progovorio scenskim jezikom i dramskom strukturom nesumnjivo jednog novog Vojnovića, novog i iznenađujućeg i za samo međuratno razdoblje.

I Milan Ogrizović, što se za moderne proslavio svojom »Hasanaginicom«, pa i »Objavljenjem«, napisat će dvije godine prije smrti dramu »Vučina« (1921) koja se svrstava u red njegovih ponajboljih dramskih tekstova i u kontekstu naše seoske tematike ima ne malo značajno mjesto.

Konačno, dva pisca što su se javila u modernoj; jedan i u potpunosti oblikovao — Josip Kosor, a drugi široko najavio svoj dramski talenat — Petar Petrović Pecija, nadživljuju čak i drugi svjetski rat: Pecija do 1955. godine, a Kosor čak do 1961. Obojica su napisali podosta dramskih tekstova poslije prvog svjetskog rata, ne uklopivši se, na žalost, u nove tokove dramskih procesa, niti se kvalitetno izdižući iznad prvih svojih još u modernoj napisanih drama: kod Kosora je, dakako, riječ o »Požaru strasti«, kod Pecije o »Rkaću«.

Zbog toga i nećemo ovdje podrobnije govoriti ni o Kosoru ni o Peciji jer ni jedan ni drugi doista ne pridonose ništa bitno novo ni svojem dramskom opusu ni međuratnoj dramskoj književnosti. Zadržat ćemo se, međutim, na nekim problemima vezanim uz dramsko stvaralaštvo prve dvojice spomenutih pisaca — Ogrizoviću i Vojnoviću — koji su do 1929, dakle uglavnom prije nego je počela totalna era Krležina na našim daskama (do tog vremena na sceni su igrani samo »Golgota«, 1922, »Vučjak« 1923. i »Michelangelo Buonarroti« 1925) — praktički završili i svoje djelo i — živote, ali i ostavili značajnog traga u periodu dramskog stvaralaštva dvadesetih godina.

Kao što isto pitanje može vrijediti i za ostale spomenute pisce (a njima nesumnjivo treba pridodati i ime Milana Begovića<sup>4</sup> kao dramskog pisca), tako se i kod Ogrizovića i Vojnovića možemo upitati: u kojoj su mjeri svojim dramskim djelom dali doprinos poslijeratnim dramskim stremljenjima, kako su se u njih uklopili i, obratno, koliko su nova traženja u međuratnom razdoblju djelovala i na stvaralački čin jednog i drugog pisca.

Treba se pri tome prisjetiti da je to razdoblje intendantske ere Julija Benešića — od 1921. do 1927. — jednog od nesumnjivo najznačajnijih ljudi u hrvatskom narodnom kazalištu međuratnog razdoblja, velikog zagovornika nacionalnog teatra, bez obzira na to što u to vrijeme — izuzev Krleže koji u tim godinama u teatar tek nadolazi — značajnijih dramskih tekstova hrvatskih pisaca i nema. Zato se i može prihvatiti mišljenje onih kritičara koji su, pišući o vremenu Benešićeve intendature, tvrdili kako se većina dramskih tekstova tog vremena, isti-

na, dosta skladno uklopila u zacrtani repertoar ali unatoč tome, neku posebnu senzaciju i izazov za teatar nisu predstavljali.

Jednostavno rečeno, bila je to situacija u kojoj su naši dramski stvaraoci — bez mogućnosti oslonca na vlastitu tradiciju — još od modernističke faze s početka stoljeća pokušavali nešto naučiti i na svoj način primijeniti i u svom radu od, u tom trenutku, interesantnih evropskih dramskih majstora: Tolstoja, Hauptmanna, Przybyszewskog i Maeterlincka, naravno, Ibsena, a u našim okvirima tematske su inspiracije tražili samo u narodnoj poeziji, pokušavajući je silom transponirati u dramsku strukturu.

Tako će u prvih desetak godina međuratnog dramskog stvaranja, osim pokušaja novog na relaciji od ekspresionističkih eksperimenata, prvenstveno Krležinih i Kulundžićevih, te Muradbegovićevih, djelomično Cesarčevih i Donadinijevih, do uvođenja ibsenovske dramaturgije na našu scenu — dominirati u našem repertoaru i dalje dvije najistaknutije struje iz modernističke epohe. Prva je nacionalno-romantična, a inspirira se narodnom poezijom pretežno. Vojnović će to završiti uzletom u apstraktnu simboliku u »Imperatrixu« (premda je majka kao izvoriste emocionalno ostala i nadalje u uskoj vezi s prve dvije nacionalne drame), a Milan Ogrizović će nakon »Hasanaginice« napisati dramu, u stvari dramatizaciju »Smrt Smail age Čengića« 1919. godine. Drugi je smjer vezan uz naturalistički uzor »Moći tmine« Tolstojeve ili Hauptmannove dramaturgije, pa će nakon Tucićeva »Trulog doma« i Kosorova »Požara strasti« — i opet Ogrizović napisati »Vučinu« 1922, dramu u kojoj, međutim, neće više biti simboličke fantastike njegovih prethodnika, nego, barem u svom izvanjskom sloju, više — folklor, pa će s obzirom na taj momenat ovaj tip drame biti blizak liniji na kojoj će uporno, s više ili manje uspjeha, pokušati stvarati komediju Pecija Petrović, nastavljajući s tradicijom tematike iz seoskog, kao i u Ogrizovićevu slučaju, ličkog života.

Gledajući u cjelini puteve hrvatske drame u prvih desetak godina poslijeratnih, ne može nam promaći jedna činjenica: uz ekspresionističke literarne pokušaje koji su, nesumnjivo, u ovom periodu najznačajniji i literarno i scenski najvredniji — dramski tekstovi pisaca koji su svoju literarnu fizionomiju oblikovali još u razdoblju moderne, a sada, posebno nakon prvoga svjetskog rata nastavili svoj stvaralački put — nisu pratili adekvatno novosti u scenskom izrazu i dramskoj tematici: »Maškarete ispod kuplja«, na primjer, sigurno su jedan od slabijih tekstova

Vojnovićevih jer je u njima sentimentalizam nadvladao scenski realizam, a Ogrizovićev »Vučina« više je plod umješnosti ovladavanja scenskom tehnikom nego rezultat stvarnog osjećanja dramske umjetnosti.

I još nešto: sva četvorica naznačenih pisaca — Ogrizović, Vojnović, Kosor i Pecija — bez obzira na to što dvojica posljednjih preživljuju i drugi svjetski rat, svoj stvaralački put završavaju između 1925. i 1929. godine — dakle u isto vrijeme kad i ekspresionistički pokušaji zaključuju svoj eksperiment, pa je to dovoljno čvrst argument u prilog tezi kako je 1929. doista u hrvatskoj književnosti (s obzirom na druge pojave u toj literaturi!) prijelomna u smislu smjene ne samo generacija nego i shvaćanja književnosti i stilskih postupaka.

No vratimo se Ogrizoviću i Vojnoviću.

Ogrizović se, nesumnjivo, u poratnom razdoblju javlja kao izravni nastavljatelj modernističke tradicije naturalističke drame i on će je »Vučinom« zapravo i završiti.

U međuratno razdoblje Ogrizović ulazi kao potpuno izgrađeni i priznati dramski pisac koji je do 1918. već napisao svoja ponajbolja scenska ostvarenja — od »Prokletstva« (u suradnji s Andrijom Milčinićem), preko »Hasanaginice« do »snoviđenja u tri slike« — »Objavljenje«.

Jedno od temeljnih obilježja Ogrizovića kao dramskog pisca jest nedefiniranost njegova izraza. Iako je očito da je Ibsen u njegovu stvaralaštvu odigrao značajnu ulogu, on će ipak, od prvih dramskih pokušaja u kojima preteže mističko-simbolička karakteristika prema jednoj od posljednjih drama »Vučina«, iznenaditi različitim pristupima: od lirsko-simboličkog do tematike inspirirane motivima narodne poezije i stilskim obilježjima bliskim epskom narodnom izrazu. Jednom riječi, Ogrizović nije uspio stvoriti svoj stil već je ostao podložan trenutku vremena pomodnosti sažimajući u dramskom opusu ona obilježja što su u hrvatskoj dramskoj književnosti bila nazočna u toku moderne uopće, ali bez značajne osobne note u svom djelu: od povijesne tragedije do lirsko-simboličkih i, u poslijeratnom periodu, naturalističkih pokušaja: zapravo riječ je o poticajima i utjecajima više ili manje prisutnim u Ogrizovićevoj dramaturgiji: od Ibsena i Tolstoja do Maeterlincka i Przybyszewskog, dakako, ne zaboravljajući da je tradicija narodnog stvaralaštva ostavila (i ne samo kod njega!) vidni trag u njegovu djelu.

Izuzmemo li dva teksta: dramu »Smrt Smail-age Čengića« iz 1919, te jednočinku »Nepoznat«, »Vučina« je nesumnjivo najznačajniji poslijeratni Ogrizovićev tekst. Tema je »kosorovska«, u mnogo čemu po na-

turalističkom pristupu i isticanju stihijskih emocionalnih manifestacija pojedinih junaka slična temi »Požara strasti«, ali bez kosorovske simbolike. Njezina je vrijednost — kako je to već kritika uočila, u prvom redu u izrazitoj sceničnosti, relativno dobro organiziranoj radnji, iako je doživljaj drame kao cjeline obrnut: umjesto da dramatika raste od početka prema kraju gdje će doživjeti svoj vrhunac, ona je na svojoj kulminacijskoj dramatičnoj točki na samom početku, u prvom činu, koji je i najbolji, da bi prema kraju snaga drame opadala.

Ipak, možda kritička dosadašnja riječ, a ni scenska, režijska koncepcija, nije dovoljno pažnje posvetila liku Stane u toj drami. Naime, koncentrirana na glavnoga junaka, kritika je zapravo, uočavajući njegov »pad« prema kraju drame, posebno s onim neuspjelim »trikom« oko njegova ubijanja koji djeluje i pomalo groteskno, nepravedno zanemarila lik Stane koji u stvari dramski i dramatski raste od početka prema kraju drame.

Premda literarno-scenski nedorečena, ona je — Stana — u najmanju ruku u našem naslućivanju lik s neobično širokim rasponom psihičkih i emocionalnih manifestacija, koje logički idu prema svome dramskom kraju: od čiste, djevičanske ljubavi prema Nikoli, sinu Vukovu, sa svim osobinama prirodene ženske bojažljivosti i lirskih treptaja, preko iskonske mržnje na Vučinu koji ubija svog sina, mržnje što prerasta u strašnu snagu, do zapravo jednog čudnog, vulkansko doživljaja tog istog Vučine kao muškarca kojemu se jednostavno ne može oteti, začarana njegovom čvrstinom, snagom, voljom: kakvi su samo to intenziteti emocija od ljubavi do mržnje, od mržnje do ljubavi — upravo stvoreni za složeni dramski karakter! Kakav je samo to dijapazon osjećaja od zloslutne i duboko određene misli: »Ja bi mu se volila krvi napiti neg li se posvetiti! I oću čiča, makar kad, a bude li me salijetao, još i prije« — preko scene sa slugom Mićunom kojemu se odaje: »Kad sam ja tako š njim, dođe jedan čas, onaj prokleti, al' čiča, samo jedan čas, pa ga... volim! Eto, njega, kog najviše mrzim... onda ga volim...« — sve do završne scene, kad je Vučina pita: »Voliš li me, kaži 'ednom!«, a ona, sad do kraja, bez ostatka, predana njemu, odgovara: »Ta znaš, Vuče!...«, a na Vukovo: »E, ženske glave. Nigda same reći ono pravo!« — utvrđuje: »Pa ono je pravo sad istom počelo!...«

To su, etički rasponi, koji bi u jednoj radikalnoj režijskoj obradi, više okrenutoj liku Stane, mogli, možda, i samoj drami dati novo osvjetljenje.

»Vučinom« je Ogrizović, praktički, završio svoj put dramskog pisca. Istodobno je »Vučina« nedvojbeno jedna od posljednjih naturalističkih drama sa seoskom tematikom u hrvatskoj dramskoj književnosti, lišena simboličkih obilježja naturalističke drame iz razdoblja moderne, ali obogaćena elementima modernog dramskog izraza: traženjem i isticanjem unutarnje dramatike u junacima, s manje naglašavanja vanjskih efekata — izuzmemo li, dakako, sve nespretnosti i nedorečenosti autorove, posebno one u završnom činu drame.

I dok Ogrizović tako završava tu tradiciju dramske književnosti započetu uglavnom Tucićem, Ivo Vojnović u poslijeratnim godinama zaključuje drugu liniju, u stvari svoju vlastitu dramaturšku liniju kojom i započinje moderna drama u hrvatskoj književnosti, ali istodobno otvara i neke nove mogućnosti scenskog izraza.

Prvi je put, naravno, vezan uz »Maškarate ispod kuplja« (1922): kao nekakav eho, četvrti dio »Dubrovačke trilogije«, ta drama zaslužuje najmanje pažnje u okviru te tetralogije jer ne donosi ništa novo. Nostalgičnom poetizacijom ljepote prošlosti Grada, Vojnović se zapravo zapliće u vlastitu mrežu patetičnosti i simbolističkog lirizma. Krug je zatvoren do kraja, unutar te dramske poetike odnosno drame koja više govori o Vojnoviću kao pjesniku nego dramskom piscu, nije se ni moglo očekivati nešto značajnije: poetska je vizija, naime, izbljedila u pretjeranom sentimentaliziranju.

Druga je, međutim, situacija s tekstom »Prolog nenapisane drame«, svakako najinteresantnijem od tri posljednja njegova dramska pokušaja o kojima su već pisali Raško Jovanović<sup>2</sup> i Branko Hećimović.<sup>3</sup> Mislim tu na »Fragment komedije bez naslova« i jednočinku »U posljednjem času«.

Imam osjećaj da je kritika ipak prilično olako prešla preko »Prologa nenapisane drame«. Tako je Gavella, na primjer, tu dramu shvatio »(. . .) po mnogim unutarnjim znacima kao neku vrstu literarne oporuke«, naslućujući tek da je »u njemu ključ za konačno razjašnjenje mnogih nekongruentnosti Vojnovićeva stvaranja«, i zaključujući kako mu »nedostaje detaljnije poznavanje materijala kojim bi se ispunile Vojnovićeve posljednje godine i njegova duhovna kretanja u to doba da bih se snašao u misterioznoj temi tog doba«. <sup>4</sup> Marijan Matković je određeniji i jasniji: »U želji da u tom svom oporučnom djelu otkrije elemente svoje dramaturgije, da razgoliti sve tajne svog teatra, pa i svoje lične dileme — pod svježim utjecajem Pirandella — Vojnović je zapravo otkrio u toj svojoj

oporuci samo one elemente u svom cjelokupnom opusu koji su ga, nakalemjeni na njegov lirsko dramski talent, neprestano prigušivali i uvijek ponovno navodili na staze prazne teatralnosti, u ekshibiciono pozerstvo, u mrtvu, zvonku frazu.«<sup>5</sup>

A Branko Hećimović će naslutiti ipak i nešto više u toj drami, bez obzira na pirandellovske odjeke u njoj, jer: »ono će i dalje ostati iznimnom lesedramom hrvatske književnosti i djelom koje unatoč stanovitoj nemarnosti prema jeziku (...) svjedoči o začuđujućoj duhovnoj i stvaralačkoj svježini, te o otvorenosti prema novom u već ostarjelog pisca.«<sup>6</sup>

»Prolog...« doista nije jednostavan tekst.

U liku Autora, aktivno prisutnog u toj drami, Vojnović deklarira temu: »Zamislilo sam nešto na ivici između sna i jave. Mučni polusnovi čovjeka koji se budi a nije još sasvim prestao da snijeva. Borba i uvijek borba za onim što leži u nama dublje od osjećanja. Eto! — to vam je skeč drame o kojoj još ne znam da li ću je napisati.«

I sve je u toj drami doista košmarско. I početak njezin, u kome se sukobljuju Ja i Ti, glavni junak i njegov »alter ego«, u stvari lepršavost mašte i emocija i racionalni realizam i sve one pripreme oko izvođenja »predstave u predstavi«, u kojoj sudjeluju i Autor i Režiser, i Scenograf — i gdje saznajemo neke temeljne stavove Vojnovićeve o poetici drame, kad, na primjer, režiser razmišlja: »Dakle autor nas je ostavio pred dilemom: ili stvoriti na ovoj taraci, po starim receptima jednu mizerabilnu realnu pozornicu, ili uzeti lađu kao simbol, pak prevrnuti cirkusovsku bačvu da duvar bude horizontalan kao paluba, ili...«, a Autor odgovara: »Autor je porodio vas, a vi ćete odsada živeti po vašem sopstvenom udesu, pa ćete zato prikazivati ovu podlačku ljubavnu tragediju, ne iz mrtvog slova mojih snova, već iz živog kucanja vašeg srca, iz vaših nerava (...) jer najljući su nam neprijatelji — da zapamtite — komedijaštvo i literatura!« — pa zatim one hysterizirane žene »svađe, smijeh, vika, a sve to u jednom drečćem klupku koje preleti preko tarace kao bomba i nestane« — ne govori li sve to o jednom posve novom Vojnoviću i njegovu pokušaju da se izrazi — ekspresionistički? I nije li to sve, unatoč nekim intencijama i asocijacijama koje nas vode do pisca »Šest lica traži autora« — ipak dosta drugačije od Pirandellove poetike filozofskog teatra? Jer Vojnović, nesumnjivo, teži za potpuno oslobođenim teatrom »u ime drske, neograničene i suverene slobode pjesničkog stvaranja« — i zbog toga, kako njegov Autor u »Prologu...« kaže: »(...) svi ti sistemi 'drame na stepenicama', 'drame pod reflektorima',

'drame po trapezima', nijesu drugo do zgodne 'proteze' za drame paralizovanih udova (. . .)«.

Riječ je, sumnja nema, o posebno interesantnom eksperimentu Vojnovićevu koji je po svemu — od teme do nove dramaturške strukture, od »predstave u predstavi« i od »režije bez režije« odudarao od ostalog cjelokupnog njegova dramskog ciklusa — pa i ne samo njegova!

Za razliku od Pirandella i njegova, u osnovi, misaonog teatra, i unatoč svim asocijacijama u »Prologu...« na djelo »Šest lica traže autora«, Vojnović je ipak svoj — na svoj način: oslobođen donekle hipoteke vlastite lažne liričnosti i nefunkcionalne patetičnosti iz ranijih razdoblja, Vojnović piše začuđujuće moderni, upravo ekspresionistički tekst — mada nedorečen, nejasan i jezično nezrađen — u kome se uz gotovo esejističko-dijaloško razmatranje vlastite dramske poetike, kao glavni movens života i njegova smisla javlja totalni osjećaj: čisti emocionalni senzibiliteti i instinkt, a ne razum nosioci su čovjekove životnosti. Između sna i stvarnosti, prava stvarnost je — san. Kako kaže njegov Ja: »Čudni li su sni! Reklo bi se katkada da su realniji od jave!«

Dodamo li svemu tome i onu admiralsku lađu, i admirala, i pomorske oficire, i mornare, i još ponešto iz arsenala ove košmarske drame — ne možemo se oteti dojmu jedne usporedbe: Ivo je Vojnović iz svoje najbolje faze, Ekvinocija i Dubrovačke trilogije, imao nesumnjivo odjeka u Krležinoj dramaturgiji, ali je i mladi Krleža, onaj iz »Legendi« ostavio znatnog traga u »starom« Vojnoviću — na kraju puta.

»Prologom nenapisane drame« (1925) zatvoren je uopće jedan značajan period u hrvatskoj dramaturgiji. To nije samo kraj Vojnovićev, koji izvedbom »Prologa nenapisane drame« 1929. i sam nestaje iz života, već u tom vremenu završavaju — kao što smo spomenuli — svoj kreativni rad i ostali pisci iz razdoblja moderne — izuzev Milana Begovića.

Naturalistički teatar koji se nakon moderne nastavlja i u prvoj dekadi poslijeratne književnosti, najjače izražen kod Ogrizovića, i poetsko-simbolički teatar Kosorov i Vojnovićev, i ekspresionistički eksperiment od Krleže, pa i prije njega, sve do Vojnovićeva »Prologa nenapisane drame« — završavaju ovu eru upravo oko prijelomne 1929. godine, kad je očito da je na pomolu nova faza, novi period i — nova književna generacija u hrvatskoj cjelokupnoj, pa i dramskoj literaturi.



## BILJEŠKE

<sup>1</sup> O Milanu Begoviću kao dramskom stvaraocu potrebno je, neprijeporno, pisati posebno, izvan konteksta ovog rada.

<sup>2</sup> Raško Jovanović: *Ivo Vojnović*, Beograd, 1974.

<sup>3</sup> Branko Hećimović: *Zapisi o dramama Ive Vojnovića*. U knjizi: *13 hrvatskih dramatičara*. Izd. Znanje, Zagreb, 1976, str. 7—84.

<sup>4</sup> Dr Branko Gavella: *Što mislim da znam i što ne znam o Ivu Vojnoviću*. »*Naša scena*«, XII, br. 132—133 i 134—135, Zagreb, 1958.

<sup>5</sup> Marijan Matković, Ivo Vojnović: *Pjesme, pripovijetke, drame*. Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 55, Zagreb, 1964, str. 7—31 (predgovor).

<sup>6</sup> *Zapisi o dramama Ive Vojnovića*. Cit. djelo.