

MITSKE ODREDNICE VOJNOVIĆEVE »DUBROVAČKE TRILOGIJE«

Ivan Grljušić

Samo naizgled »Dubrovačka trilogija« je povijesna drama; povijesne okolnosti i Dubrovnik kao grad, odnosno vrijeme gubitka samostalnosti, samo su tvarni kostur na koji se nadograđuje, u koji je utkan, mitski svjetonazor i mitsko osjećanje. Dubrovnik je samo naziv (povijesno potvrđen) mitskoga Grada a vrijeme u kojemu se zbiva radnja »Trilogije« također je mitsko (ciklično) vrijeme (posve različito od pravocrtnog vremena povijesti) i to završna faza ciklusa u kojoj nastupa zamiranje i ohlađenje, prolazi vrijeme vatre i nastupa doba voda, vjetrovitih i mutnih predjela u kojima se lako zaluta izgubivši nepovratno put i svezu s Izvorom. U prirodi kraju ciklusa odgovara sumrak kao dio dana, ili jesen kao dio godine; Vojnović bira sumrak u sva tri dijela, prizori su obasjani ozračjem sjaja nekadašnje Cjelovitosti i besprijekorna Poretka Sustava da bi postupno zamirali dostojanstveno tonući u mrak noći, stoga valja spomenuti da je prvotni naziv drame bio »Trilogija Sutona«.

Mitsko poimanje svijeta i vremena podrazumijeva Cjelinu, povezanost i neraskidivu ovisnost sila u prirodi, prvotna (arhaična, mitska) ontologija nastoji objediniti (i objedinjava) čovjeka i svijet (svemir); u grčkoj misli npr. kod »predsokratika« Parmenida i Heraklita, da bi poslije nepovratno iščezla, zadržavajući se tek djelomično kod Platona — dakle, započinje povijesno poimanje u kojemu je sadržan rascjep — javlja se dvojstvo između čovjeka i Svijeta te prvotne sile istoga susta-

va počinju postajati strane. Istinska umjetnost, međutim, tko zna na koji način znala je sačuvati jedinstvenost i cjelovitost prvotnoga mitskoga poimanja, prenoseći je kroz historiju kao Prometej vatru s Olimpa, iskru koja se utapala u pepeo da bi se iznova rasplamsala u oganj čudne snage, u hrvatskoj književnosti u djelu Iva Vojnovića nakon poduljeg razdoblja beznačajnih ostvarenja.

U mitskom shvaćanju Grad ima posebno mjesto; on je zemaljska slika svemira jednako cjelovita i izravno povezana sa silama koje djeluju u njemu, bilo preko sakralnih građevina: egipatskih piramida, zigurata (kao što je Kula babilonska, ili sam Babilon — Bâb-ilâni, što bi u prijevodu značilo »vrata nebeska« ili »božja vrata«), hramova u Grka, Židova i Indijanaca te crkava kod kršćana; ili pak preko zgrade kraljevskog dvora gdje je kralj bio otjelovljena spona između božanstva i čovjeka, Grada i Svemira. Ne smijemo zaboraviti da je kralj u većini slučajeva bio i prvosvećenik.

Gradski bedemi čuvali su jedinstvo, Sustav i Poredak: onakav kakav je utemeljen prilikom osnivanja Grada, a osnivači su bili neko božanstvo ili mitski predak, ili se vođi na tajanstven način otkrilo mjesto gdje će (i kako) utvrditi budući grad, iznova stvarajući (obnavljajući) svijet uspostavljajući vezu između nebeskoga i zemaljskoga, uzdižući zidine grada koje su »drijemale pod zemljom« (Platon: »Zakoni«).

Božanski utemeljen grad ne može biti propadljiv, ali magijom i protumagijom postizavalo se i to. No bez iznimke morao je biti sačuvan sve do onoga trenutka dok su zidine bile nepovrijeđene, čuvajući Cjelinu i obdržavajući Poredak, prisnost i plamen domaćega žrtvenika. Prodiranjem stranoga unutar Grada, makar i najmanje sknavljenje cjeline značilo je i propast, bilo je znak da je sveza prekinuta i da je božanstvo diglo ruke od grada:

PAVLE: »*Ko izvadi samo jednu ploču iz ovijeh raspucanih mirâ, propada nam dvor, umire nam gospodstvo.*«

Ovdje naredba da se danonoćno bdije »nad vratima od Grada« biva jasnija ili pak želja Orsata Velikoga (kada je već neminovnost ulaska Francuza bila vidljiva) da se prikuje most za vrata:

ORSAT: (nastajući polako kao preobražen): »*I zapovidi da se most pribije . . .*«

čime bi prodor stranoga bio spriječen i Cjelovitost neugrožena, ta posljednja mogućnost ozarila je lice Orsata Velikoga čudnom blagošću i vedrinom.

Ali budući da je propadanje sudbina svega što je nastalo, sudbina kojoj se ne mogu oduprijeti ni bogovi ni ljudi, kad se istroši vitalna energija što ih održava moraju se vratiti u Ono Jedno — i gradovi se stapaju u apokaliptičnu sliku Nebeskoga Grada (kao u Ivanovu »Otkrivenju« ili u vizijama iz Muhamedova »Kurana«), ma kako božansko bilo njihovo podrijetlo.

Na ovom mjestu dobro će nam doći jedno od tumačenja legende o drvenom konju i padu Troje, prema kojemu je graditelj trojanskih zidova bio Posejdon kada je zbog nekih spleta bio protjeran s Olimpa. Kao božansko djelo zidine su bile neosvojive. Ili zbog samog oblika (kružnog), ili na neki drugi način osvajači su shvatili da Ilion nikada neće pasti. Stoga upotrijebiše protumagiju. U svojoj davnoj tesalijskoj prošlosti Posejdon je prikazivan u liku konja. Priču o Odiseju i drvenom konju svi dobro znamo. Ali konj je bio malo širi od gradskih vrata, te su stoga neznatno morala biti proširena. Time je sam Posejdon (u simbolu svoga pralika) narušio vlastito djelo dignuvši ruke od njega i poništivši magiju.

Sveza između »urbsa i logosa« je prekinuta i time dan znak da pad može otpočeti.

Mitski Pad Republike i Slobode otpočeo je kad je prvi Marmontov vojnik preko mosta zakoračio unutar zidova.

I

Svjetlo sutona koji se bliži ozračuje prvi dio »Trilogije« (»Allons enfants«) ocrtavajući veličinu negdašnjega sjaja i likove onih što su održavali Poredak, čuvajući dušu Grada a time i njegovo pravo i istinsko opstojanje ukorijenjeno duboko u prarazlog, ne dopuštajući da se raspe u krotine obična postojanja, otuđena, zalutala i strana.

Međutim, odmah na početku prvoga dijela uzrasle su sile kaosa prijeteci da nadvladaju Red i iz prizora u prizor postaju sve vidljivije i uočljivije. Zakon se počinje kršiti. »*To je smrt!*« uzviknut će Orsat na vijest da će Knez izaći iz Dvora i doći k njemu. I stvarno, čovjek što posjeduje mitsku svijest neće tu rečenicu shvatiti kao patetičan uzvik već kao koban i jasan znak. Vladar (Knez) kao oličenje veze između mikro i makro svijeta, najizravnije odgovoran za održavanje svemirskoga Poretka u zakonu Grada — prvi put u povijesti izlazi iz Dvora (simbola ne-

beskog prijestolja) prekršivši propis, a time i Zakon — čime je sveza između mikro i makro cjeline nepovratno presječena. Prekinuta je pupčana vrpca i plod je ostao bez hrane.

Presuda propasti izrečena i potvrđena činom.

Svjetlo sumraka počinje sve jače ocrtavati pokrete agonije. Mitsko vrijeme završava i počinje povijesno — to jest vrijeme Pada — kraj Zlatnog Doba, Slobode i onih što održavaju Poredak. Znano nam je iz starih kultura, osobito grčke (grčke tragedije ponajprije) da je drama moguća tek cijepanjem, udvajanjem, rasipanjem sustava (a time jedinstvenosti i harmonije), lomljenjem Cjeline — ili Padom. Uređen sustav (u ma kojem god obliku se pojavljivao — ali najčešća njegova slika jest država, ili još bolje grad-država: kao Atena, kao Teba, kao Troja) zahtijeva pjesmu hvale, himničan napjev Zlatnoga Doba u kojemu se zakon makro-svijeta obdržava u postupcima, životu i zakonima njegove zemaljske slike (grada, države, djela), tada su mogući hvalospjevi svetih Veda, Pindarove ode itd... mitsko i povijesno vrijeme se poklapaju i umjetnost može biti sluškinja, jer slaveći konkretno ne gubi doticaj s vječnim i iskonskim. Rijetka su razdoblja kada dolazi do takvog sretnog spoja mitskoga i historijskoga; u ostalim vremenima umjetnost je isključivo individualni čin stvaraoča što se odvažava na put upalivši iskru koja žudi da se rasplamsa u svjetlost. Na tom putu umjetnik je posve sam, tek vođen težnjom, ali i gonjen strahom.

Vrijeme pada, rasipanja i straha jest vrijeme koje omogućuje dramu — završavajući himničan napjev.

Pad sam po sebi ne mora biti dramatičan. Ali narastajuće sile kaosa u svom naletu sukobljavaju se sa snagama mira i Poretka, nagloprevladavajuće strano sudara se (*agon*) s prisnim i domaćim otjelovljenim u likovima Orsata i Deše. Ne bi smjelo biti sumnje da bi tolika energija mogla osnovati novi grad, što ga u zanosu spominje Orsat (*»Pa ako ova tisućgodišnja zemlja slobode valja da propane, a mi homol... braćo, — djeco! Eno nam lađa našijeh u portu. Ukrcajmo se, ponesimo barjak i sv. Vlaha, pa odjedrimo, kako naši davni oci!«*), kao što je Eneja sa svetinjama Troje krenuo, predvodeći preživjele, da bi iznova saziđao grad. No, Orsata nema tko da slijedi. Ostaje sam s Dešom i u neumitnosti vremena koje donosi prevagu tuđeg, praznog obilja bez vrijednosti, stvari bez duše... odlučuju se za posljednji herojski čin — *smrt!* Ne smrt samouništenjem već postupnim zamiranjem bez potomstva. Antički heroj bi bez sumnje odabrao prvu mogućnost.

Postoje i druge podudarnosti s antičkom tragedijom: žrvanj vrhunarnosti (riječ žrvanj podsjeća me na staroiransku riječ *zrvan*, *zervan* = = vrhovna zakonitost kojoj je podložan i sam Ahura-Mazda = Svijetli Gospod, kod Grka Sudbina) koji sve melje, kojemu su podvrgnuti svi bogovi ne znajući ga. Vidovit je samo Prometej koji zna istinu, to jest činjenicu da sve nastalo iznova propada u ono iz čega jest; iz toga znanja proizlazi onaj nadmoćni smijeh gromovniku Zeusu, premda Prometej leži prikovan na kavkaskoj stijeni. Stoga Egipćani svoje bogove (*neter*, *neteri*, što bi prevedeno značilo: načelo, princip) i zovu slijepima.

Makro-planu zakonitosti kozmosa (kozmos = uređen sustav) suprotstavlja se pojedinačno (bio to običan smrtnik ili pak, Uran, Kron ili Zeus), individualna svijest (u staroegipatskoj simbolici prikazivana u liku magarca) ne prihvaćajući je (zakonitost) takvu kakva jest već je pokušava objasniti svojim zemaljskim mjerilima. Otud protimba Edipova, koji je s individualne točke gledišta »pravedan« i bez krivnje, ali ne poima zakone Velikoga Žrvnja (*tragična krivnja*) prema kojima mora zbivanje protjecati upravo tako i nikako drugačije. Ali očišćen patnjom (*katarza*) Edip shvaća i vidi (premda slijep) jasnije od svih Tebanaca (izuzev Tirezije). Takav Edip prihvaća svoju žrtvu u svjetlu vrhovnog poretka svemira te stoga može i biti uznesen s tijelom na nebo (»Edip na Kolonu«) jer progledavši duhom u zakonitost i sam postaje ona (stopivši se), ne njezin div već zakonitost sama što se očituje u zemaljskome. I tek tada nastupa prava katarza.

Istoga je podrijetla i protimba Orsata Velikoga koji ne prihvaća Pad kao nužnost završetka jednoga ciklusa; s tom razlikom što Orsat ostaje sam i hladan prihvaćajući smrt i nikada ne saznajući onaj Zakon koji je Edipa uznio na nebo.

Utoliko se Vojnović razlikuje od antičkoga modela.

II

Dok u prvom dijelu »Trilogije« osim Pada ima pomalo i sjaja Cjeline, u »Sutonu« je prevladalo kraljevstvo noći, samoće i umiranja. Likovi kanda nisu više živi ljudi već izdužene sjene što trepere na slabom svjetlu sumraka pripravne da se utope u mraku nailazeće noći. I ono što te sjene još uvijek održava na krhkim nogama jest pogled unatrag, sjećanje na Zlatno Doba nenarušena sustava i cjelovitosti.

MARA: »Još živemo, čerco, od ljepote onijeh dana.«

Obiluje »Suton« sjećanjima na vrijeme koje je nepovratno izmaklo i sva ona čitanja dnevnika i zapisa »ambašaturâ Republike« i dostojanstvenikâ iz kruga obitelji, koja se svela na tri Moire, tek su dalek odbljesak u kojemu se mutno ogledaju. Sjećanje postaje krhko mjesečarsko tkanje čije niti moraju biti presječene.

Natopljen je »Suton« nekim čudnim apsurdom — ne onim iz grčke tragedije što proizlazi iz sukoba individualnoga s božanskim. Nije sličan ni apsurdnu raspada, izgubljenosti i bezizlaznog ništavila prisutna u dijelu književnosti dvadesetog stoljeća. Bliži je onom iz antičke tragedije, mada ne isuviše, jer u »Sutonu« ne dolazi do završnoga katarzičnog izmirenja.

Likovi prihvaćaju smrt pribojavajući se poroda Mraka (Ereba i crno-krile Noći) oličena u Vasi i kapetanu Luji. Neće prividan život (*egzistencija* — što u izvorniku znači *nepostojanje*) izvan posvećene Cjeline sustava — premda bi time tjelesno bili izbavljeni, ali samo na određeno vrijeme i prepušteni vegetiranju bez duše u povijesnom vremenu, jer pravoga (mitskoga) vremena više nema. Ciklus je završen, obruč zatvoren, mitsko vrijeme gasne donoseći umiranje i nepovratnost. Međutim prave katarze nema budući da likovi ne dolaze do prosvjećenja poimajući zakone božanskoga velikog žrvnja koji svemu postojećem namjenjuje iščeznuće i povratak izvoru iz kojeg jest. Nema u »Sutonu« pomirbe mikro i makro plana, nema zrenja razloga (Izvira) ni pogleda usmjerena prema njemu (pogled unaprijed). Prihvaćanje smrti jest veličanstveno i puno nadnaravnog dostojanstva, ali ne stoga što su saznanjem uhvaćeni konci Poretka (kao kod Eshila i Sofokla) već zato što još postoji sjećanje na sjaj Zlatnoga Doba te zatvorena i cjelovita sustava koji ne žele povriediti ni narušiti čak ni u smrti:

PAVLE: »Ko izvadi samo jednu ploču iz ovijeh raspucanijeh mirâ, propada nam dvor, umire nam gospodstvo.«

Pogled likova u »Sutonu« usmjeren je unatrag i kao takav jest *romantičarski*. Tako se mikro i makro plan silom poravnavaju, ne saznanjem već sjećanjem i slijepom čežnjom za prošlom Veličinom te slijepom pokoravanju Njoj; da se svetost Cjeline ne bi okrnjila i okaljala.

Otvoreno je pitanje da li u vremenu »raspadanja vrijednosti« (Broch) katarza (u izvornom grčkom značenju) može biti postignuta? Ako bi odgovor bio odrečan, onda polukatarza »Trilogije« može biti posve blizu izvorne!? U protivnom udaljenost raste!

Ali budući da je ovo upit bez odgovora, neka tvrdnja ostane samo mogućnost.

III

Padom, narušavanjem cjelovitosti i kidanjem savezâ i razlogâ prestaje mitsko vrijeme i nastupa historijsko — iščašeno iz sklopa, izgobljeno, iščupano iz korijena vegetira tek slabašnim i degeneriranim izdancima. Ciklus je završen i umjesto dostojanstva nastupa rujanje, umjesto tragedije cvjeta komedija (ili opereta kao najslabasniji i najplići vid komičnoga): rađa se ironična duša; vrijeme života je prošlo (mitsko vrijeme postojanja Grada utemeljena u poredak svemira, nerazdvojiva od logosa) i oni koji ga pamte na ono što je nastalo poslije mogu gledati jedino s podsmijehom, ne uključujući se u njega, s distancom koja omogućuje nadmoćnost.

To je ujedno problem Don Quijotea i donkijotizma, lika iščašena iz cjelovitosti i sustavnosti srednjega vijeka, doba gradova, dvorova, viteških redova itd... ukorijenjenih duboko u kršćanski svjetonazor. Kasnim srednjovjekovljem dolazi do raspadanja veza i ukorijenjenosti. Umjetnost više ne može biti sluškinja Boga i kršćanstva, izmiljela iz njihova okrilja počinje se rasplinjavati i razuzdavati. Nastupa vrijeme ironije — u takvim uvjetima rodit će se Cervantesovo djelo.

Vojnovićev ironični pisac s distance jest Gospar Lukša (»Na taraci«), sudionik Pada, ali i vremena operete; vremena turista, novca, vremena izmiješanih jezika (Etemenanki — Kula babilonska), beskrupuloznosti, površnosti i smetenoga kozmopolitizma, vremena koje je definitivno i nezaustavljivo prevladalo. Na tom mjestu bi trebao biti dramaturški kraj »Trilogije«, međutim Vojnović romantičarski na trenutak raspiruje iskru sjećanja na prošlo (u liku Vuka) otvarajući mogućnost njezina ponovnog rasplamsavanja čime bi mogao započeti novi ciklus izrastao iz hladnoće i pepela. No to je samo varljiv privid, imitatorska konstrukcija bez utemeljenja, tijelo bez duše i veze s Poretkom, dakle *egzistencija*.

Shvatio je Gospar Lukša brzo varljivost svoje nade da bi polutihu promrmljao: »Zaboravio si dušu... *Pigmalione*...« a u saznanju dolazi i smirenje i posve miran stoga može reći (okončavajući dramu tim riječima):

»A sad!... *homo spat*.«