

Etička i estetička nekonzistentnost u dramama Milana Ogrizovića

Trojan, Ivan

Source / Izvornik: Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, 2009, 35, 277 - 290

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:600910>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-06-16**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



ETIČKA I ESTETIČKA NEKONZISTENTNOST U DRAMAMA MILANA OGRIZOVIĆA

Ivan Trojan

I.

Pojednostavljeno, *biološko* određenje »mladih« u smislu napretka, a »starih« kao njihova konzervativna antipoda, recentna hrvatska historiografija u kulturno-povijesnim razmatranjima u iznimno rijetkim slučajevima tolerira tek kao pomoćnu, radnu metodu. Naime, simplificirana dihotomija zastire zbiljsku ideološku, teoretsku i umjetničku kompleksnost povijesne zbilje. Pojmovni je par u razvrstavanju aktera moderne u »stare« i »mlade« mistifikacija. Dakako da ga je bilo potrebno objasniti ali tek kao kulturno-povijesnu činjenicu, a time i upozoriti na njegov nastanak kao životne, pri tome ponajviše političke pragmatike, koliko god ona zakrabiljena pokušavala biti, sudionika turbulentnih kulturno-političkih događanja s početka dvadesetog stoljeća. Povijesna zbilja u moderni u mnogom je zamršeniya od puke bipolarnosti »starih« i »mladih«, tradicije i novoga, bila ona mišljena kao dijakronija ili sinkronija, ili pak oboje. Iako jednoznačnost korelacija kulturnih, a time često i političkih aktivnosti, pravaca i grupa različitih područja nije utvrđiva, ipak je u toj izvještačenoj zbrci bilo itekako logike i sustava.¹

¹ Usp. Zlatko Posavac; »Hrvatska estetika u doba moderne«, *Dani Hvarskog kazališta – Moderna*, IC Split, Split, 1980., str. 85-87.

Stoga istraživanje pokušavajući izbjeći prostu identifikaciju, utvrđuje što je moguće veći broj pouzdanih korelacija između dva umjetno izrađena pojma i to s pomoću dramskog djela Milana Ogrizovića, ovom prigodom u tri drame: *Prokletstvo* (1906.)² koju piše zajedno s Andrijom Milčinovićem, *Hasanaginica* (1909.)³ *Car Dioklecijan* (1913.)⁴ U prvom redu te drame su odabrane kako bi se propitao razlog iz kojeg u svojim studijama o Milanu Ogrizoviću Boris Senker⁵ i Ana Lederer⁶ upravo u njima djelomično prepoznaju Ogrizovićevu poziciju u konfrontaciji »mladih« i »starih« kroz autorovu potrebu za neprekidnim srazom individualnosti i tradicije. Činio je to i 1938. godine Drago Rubin u svojoj doktorskoj disertaciji⁷ te, uvjetno, Branko Hećimović koji se ponajviše zadržava ipak na socijalnoj problematici *Hasanaginice*.⁸

Sve tri drame promatrat ćemo kroz prizmu izvještačene dihotomije, suodnosa modernizma i tradicionalizma, buntovnog individualizma i socijalnog konformizma, upravo u smislu pomoćne, radne metode kako bismo došli do mogućih dalekosežnijih posljedica – s pomoću antagonizma »mladih« i »starih«, zatim kratko uočivši Ogrizovićevu političku snalažljivost, nekonzistentno opredjeljenje, došli do znakovite etičke suprotstavljenosti u *Prokletstvu* i *Caru Dioklecijanu*, dvama formalno srodnim dramskim tekstovima, a temeljenim na dijametralno različitim sadržajnim polazištima, uzrokovanih u najvećoj mjeri izvanknjiževnim kontekstom, te jednim koji odudara obličjem, *Hasanaginicom*, ali u kojem ravnomjerno

² Andrija Milčinović, Milan Ogrizović; »Prokletstvo. Drama u četiri čina«, *Savremenik*, I. knj. II, br. 1, Zagreb, 1906., str. 1-41.

³ Milan Ogrizović, *Hasanaginica. Drama u tri čina*, Matica hrvatska, Zagreb, 1909.

⁴ Iako je drama praižvedena u Splitu 25. X. 1913., a u Zagrebu 6. XII. 1913., prvi put je otiskana uz uvodnik Drage Rubina tek u: Milan Ogrizović, »Car Dioklecijan«, *Gluma*, I. god, br. 6, Zagreb, 1944., str. 4-42.

⁵ Boris Senker, *Hrvatska drama 20. stoljeća*, I. dio (O Hasanaginici), Logos, Split, 1989., str. 139-141.

⁶ Ana Lederer, »Biblijski mitovi u hrvatskoj drami dvadesetih i tridesetih godina ovoga stoljeća«, *Umjetnost riječi*, br. 1, Zagreb, 1994, str. 3-13; Ana Lederer, »Milan Ogrizović, pravi pripadnik stilske pluralizma Moderne«, *Forum*, br. 5-6, Zagreb, svibanj-lipanj, 1997., str. 674-696.

⁷ Drago Rubin, »Ogrizovićevi politički i književni pogledi«, u: *Milan Ogrizović. Život i rad*, Zagreb, 1938., str. 29-37.

⁸ Branko Hećimović, »Traženja, zablude i rezultati u dramskom stvaranju Milana Ogrizovića«, u: *13 hrvatskih dramatičara*, ITD, Znanje, Zagreb, 1976., str. 135-138.

supostoje oba idejno polazišna predznaka ne odajući bliskost niti jednoj umjetno stvorenoj simplifikaciji. *Hasanaginica* će se naći u ulozi mirotvorca, dramskog djela koje svojim idejnim pluralizmom ponajbolje doprinosi razotkrivanju zbiljske ideološke, teoretske i umjetničke kompleksnosti moderne, ali i političko-socijalne i estetičke povijesne zbilje.

Suvremeno shvaćanje navedenog »progesa«, obuhvaća ponajprije relativizaciju pojma ljepote, estetskog, zatim prevladavanje psihologizma u odnosu na prethodnu zaokupljenost sociologizmom. Etika u smislu proučavanja smisla i ciljeva moralnih htijenja, temeljnih kriterija moralnog vrednovanja kao i zasnovanosti izvora morala, slijedi estetiku, dezintegriraju se uvriježene antagonističke obojenosti, uniformiranosti.⁹ Osnovni razlog tomu je što u središte pozornosti književnosti dolazi pojedinac, individuum, njegova osjetilnost, raspoloženje trenutka, impresija, *Stimmung*, erotika, privatnost, estetika doživljaja i novog senzibiliteta, umjetnost duše i nerva. Iracionalizam, vitalizam, suživot demokratizacije i aristokratizacije umjetnosti, kao i antitetičnost problema internacionalnog i nacionalnog karaktera umjetnosti. Uz subjektivizam, ispovijeda se univerzalizam, hrvatstvo i euforični jugonacionalizam, uslijed mijenjanja političke zbilje, a u tekstovima su neizbježni »meditativnost, lirizam, teatralizam i misticizam, erotizam i naglašena emocionalnost, egocentrizam, ekstravagantnost i bizarnost, prepletanje sna i jave, realnog i irealnog, podsvijest, halucinacije, slobodne asocijacije, aluzivnost i grotesknost sumnje i opsesije, etičke i egzistencijalne dileme, patološki porivi, sukobi instinkta i intelekta, artizam i pomodnost, stvaralački profesionalizam i rutinerstvo.«¹⁰

Razumljivo je stoga što će se istodobno u novim oblicima umjetničke prakse javljati novi oblici historicizma. Nikola Batušić, pišući o Galovićevoj trilogiji *Mors Regni*¹¹ razlikuje dva glavna odvojka u koje se razvila povijesna tragedija napuštajući tematsku i dramaturgijsku koherenciju devetnaestog stoljeća. S jedne strane u modernističkim povijesnim dramama tematsko izvorište nije više neza-

⁹ Ibid.1.

¹⁰ Branko Hećimović, »Osnovne razvojne težnje i obilježja hrvatskog kazališta i dramske književnosti u doba moderne«, *Dani Hvarskog kazališta – Moderna*, IC Split, Split, 1980., str. 11.

¹¹ Nikola Batušić, »Galovićeve trilogije Mors regni kao paradigma modernističke povijesne drame«, u: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi – Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001., str. 146-149.

bilazno locirano u nacionalnu povijest. Registar jasno prepoznatljivih političkih ideologema proširuje se u skladu s novim opredjeljenjima hrvatske političke prakse pridruživanjem srpskih i crnogorskih vladara te njihovih nacionalnih heroja i mitologema.¹² Primisli o aktualnoj političkoj situaciji izriču se u tom odvojkju manje eksplicitno, ali su ipak zamjetne i lako odgonetljive. U tom ključu je potrebno čitati i Ogrizovićeva *Cara Dioklecijana*. Pak, Ogrizovićevo i Milčinovićevo *Prokletstvo*, iako samo uvjetno povijesna drama, pripada drugom rukavcu Batušičeve razdiobe povijesnih drama – onima koje se na svim razinama bitno razlikuju od romantičarsko-klasicističkog modela. Na formalnoj razini stih, iako prevladava, više neće biti isključivo sredstvo autorova izraza. Ni *Prokletstvo*, ali niti *Car Dioklecijan*, stih ne odabiru.

II.

Prokletstvo, dramu iz staroga zagrebačkog života u četiri čina, Ogrizović i Milčinović temelje na povijesnim tekstovima Ivana Krstitelja Tkalčića *Slobodan i kraljevski glavni grad Zagreb*,¹³ te *Otpor i buna radi desetine*.¹⁴ Točnije, dvojac od Tkalčića preuzima segmentirano, povijesne osobe, zatim pojedinosti o bunama, desetini i krvoprolićima, no ne i cjelokupnu fabulu. Rubin dodaje da Tkalčićevi »podaci nisu bili građa za dramu, nego tek ruho u koje su pisci zaodjeli svoje poglede.«¹⁵ Iz tog razloga se radnja *ne događa*, već je *zamišljena* u prvotisku u 14. stoljeću,¹⁶ a drugi put u 13. stoljeću u zasebno tiskanoj drami uz *Prolog* A. G. Matoša 1907. godine.¹⁷ Protagonist drame Majstor Toma, građanin novoveški

¹² Ogrizović 1913. godine objavljuje u vlastitoj nakladi *Banovića Strahinju*, dramu u tri čina.

¹³ Ivan Tkalčić, *Slobodan i kraljevski glavni grad Zagreb*, Zagreb, 1889.

¹⁴ Drago Rubin, *Milan Ogrizović. Život i rad*, Zagreb, 1938., str. 57-58.

¹⁵ Drago Rubin, »Prokletstvo«, u: Milan Ogrizović. *Život i rad*, Zagreb, 1938., str. 58.

¹⁶ U drami objavljenoj u *Savremniku*, I. knj. II, br. 1, Zagreb, 1906., str. 97-104, 200-206.

¹⁷ Andrija Milčinović, *Milan Ogrizović: Prokletstvo. Drama u tri čina. S prologom A. G. Matoša*, Tiskara i litografija C. Albrechta (Maravić i Dečak), Zagreb, 1907.

(lepoveški), sudac i rezbar drvenih kipova svetaca, križni put započinje događajem kada seljaci iz Trnova Luga otimaju njega i kaptolskog desetinaru Imbru, koji ih je nekoć u biskupovo ime bio prinuđen prognati sa zemlje uslijed neplaćanja crkvarine. Za osvetu Trnolužani ga zakapaju živog u zemlju te mu zabijaju križ u glavu. Križ biva primoran pridržavati upravo Toma, a njega od krvožednih i osvetoljubivih Trnolužana spašava činjenica što izrađuje kipove svetaca. Traumatično Tomino iskustvo ima za posljedicu, ne očekivano optuživanje i osvetu seljacima, već propitivanje odnosa Crkve, točnije kaptolskog klera i njihovih podanika. Uviđa zlouporabu vjere u pokoravanju neproduhovljenog puka za svoje ciljeve, često iziskujući od njih aktiviranje najnižih ljudskih poriva, instinkte. Nikola Batušić pravilno prepoznaje jedan segment središnjeg problema drame koji je usredotočen na pitanje treba li u komunikaciji kršćanina-pojedinca s Bogom posredovati Crkva ili se takav dijalog može ostvariti neposredno, bez hijerarhijski određenoga i često nepouzdana posrednika.¹⁸ U takvim okolnostima lako je uočiti Ogrizovićevu i Milčinovićevu razradu problema odnosa pojedinca i tradicije, pa je sudbina Tome drama o pobuni individualca protiv represivnih, tada crkvenih, formi, koji pod plaštom Boga ne njeguju evanđelje, ljubav i dobrotu, nego svjesno potiču »neosviještenost i animalnost«¹⁹ u puka pri ostvarivanju svoje nekršćanske nakane, stremljenju k što većoj moći. No, poraznija situacija za Majstora Tomu, rijetko u kritici uočavana, koja potkrepljuje prethodnu tvrdnju, jest njegov sraz sa sumještanima. Uvjerena da je svojim nesebičnim pomaganjem, nebrojenim dobročinstvima, humanističkim pristupom i propovijedanjima o ljubavi prema bližnjem, prema prirodi, dobroti i ufanju u Boga onkraj svih postojećih crkvenih stega i pravila, svojih kipova svetaca i zvona crkve, uspio pridobiti većinu seljaka i time osigurati njihov duhovni prosperitet i sveopće zadovoljstvo, biva uhvaćen u klopku neosviještenosti, neproduhovljenosti, neznanja a time i straha kao posljedice rečenog. Prokletstvom klera seljaci ostaju bez *praktičnog življenja vjere*, krštenja, ženidbe, posljednje pomasti, zvona crkve, mise, te bojeći se kazne Božje, u Tomi otkrivaju belzebuba. Blaž mesar ga ubija udarcem mača u glavu. Kakvu perspektivu ima pobunjena jedinka spram ustaljenih dogmi, okaljana nasljeđa, doli

¹⁸ Ibid.11, str. 149.

¹⁹ Ana Lederer, »O drami Prokletstvo«, u: *Milan Ogrizović, Izabrana djela*; Andrija Milčinović, *Izbor proze*; *Andrija Milčinović i Milan Ogrizović, Prokletstvo*, Pr. Ana Lederer, Stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska, Zagreb, 2000., str. 630.

tragičnu. Matoš u *Prologu* u drugom izdanju *Prokletstva* rezonira: »Samo slobodna, oslobođena duša se spasava; samo u slobodi smo bliži višoj istini, božanstvu, dok se Crkva sasvim udaljila od slobodnih evanđeoskih istina, nametnuvši sebe gospodarom tuđih savjesti, jedinim patentiranim tumačem i poklisarom Boga, diktatorom i tiraninom uplašanih, ugasnutih duša.«²⁰ Potaknuće za tu rečenicu Matoš pronalazi i u Tominoj replici već u sedmom prizoru prvog čina, u trenutku zahuktavanja njegovog pokušaja, s tragičnom posljedicom, evanđeoskog, prosvjetiteljskog djelovanja ponajprije protiv indiferentnosti, neosviještenosti, straha:

Toma: *I post i pričest i crkva i molitva i bezbroj drugih obreda, sve je to ona zemlja, kojom su Imbru zasuli. Skinimo tu zemlju, pa upoznajmo i slijedimo pravu istinu i riječ božju. I bit ćemo bolji i bit će nama bolje. Oslobodimo se svega, što od nas čini bezvoljne lutke, što nas izjednačuje s djecom i životinjama. Svega se oslobodimo!*²¹

Osviješten, Toma postaje propovjednikom naivnog i idealiziranog humanizma, lučonoša kojeg će Crkva proglasiti za Lucifera. U drami Toma nema antagonista u ljudskom obličju. Aktantsko mjesto protivnika posjeduje mračna, animalna sila koja djeluje u društvu, ali i u svakom čovjeku. Uslijed takvog slučaja monotonost monologa je očekivana, dramatika biva premještena u hordu Novovešana koji pristaje čas u jednu, a čas uz drugu stranu te se u posljednjem prizoru svom silinom razdražene i prestrašene zvijeri sručaju na Tomu.²² Već u Matoševu *Prologu* drami, naručenom upravo od Ogrizovića nakon cenzure, a kasnije i zabrane uprizorenja *Prokletstva*,²³ iščitana antiklerikalnost djela prouzročuje Milanu Ogrizoviću mnoge poteškoće u kojima se vrlo loše snalazi gubeći umjetnički kredibilitet. Upravo zbog zanimanja za rakurs etičnosti promotrit ćemo i taj izvanknjiževni fakt.

²⁰ A. G. Matoš, »Prolog«, u: *Andrija Milčinić, Milan Ogrizović: Prokletstvo. Drama u tri čina*. S prologom A. G. Matoša, Tiskara i litografija C. Albrechta (Maravić i Dečak), Zagreb, 1907., str. 5.

²¹ Ibid. 2, str. 10.

²² Usp. Boris Senker: *Hrvatska drama 20. stoljeća*, I. dio, Logos, Split, 1989., str. 102.

²³ *Prokletstvo* je prvi put uprizoreno na pozornici zagrebačkog HNK tek 5. lipnja 1965. godine u režiji Petra Šarčevića.

Nakon objelodanjivanja *Prokletstva* u *Savremenuku*²⁴ cenzura 7. svibnja odobrava njegovo prikazivanje u sezoni 1906./1907. uz zamjetne promjene na tekstu. Međutim dvadesetak dana kasnije zabranjeni su svi pokusi na predstavi. Autori svoje kratkotrajno zajedništvo pri otporu cenzuri pokazuju otiskivanjem *Prokletstva* u zasebnoj knjizi 1907. godine uz *Prolog* Matošev koji se kritički sručava na institucije koje zaustavljaju prikazivanje predstave. Konflikt se nastavlja 1908. godine, ali ovog puta među autorima drame. Naime, Ogrizović prilikom izbora početkom 1908. godine postaje kandidat za Sabor Frankove stranke prava u općini Otočac. Sumnju i zabrinutost Ogrizovićevih stranačkih kolega, među kojima su mnogi svećenici, u njegov »kulturni i vjerski program«²⁵ suautor *Prokletstva* biva primoran odagnati proglasom koje uobličuje *Hrvatsko pravo*: »da iako se u drami u nekim stvarima predaleko zašlo, to da njegov budući politički i književni rad neće ni u kojem pogledu vrijeđati katoličke vjere, a niti svećenstva, tim više, što ga prijatelji njegovi, među kojima su mnogi odlični svećenici, poznaju kao religiozno odgojena čovjeka i uvjereni katolika, koji je kod izradbe drame sudjelovao više kao dramski pomagač, nego kao autor svih ondje iznesenih nazora glavnog junaka. Nakon ovakove izjave prihvatili su svi prisutni, među kojima je bilo mnogo svećenika, jednodušno kandidaturu dra Ogrizovića.«²⁶ Ograđivanje od drame, temeljnih ideja i misli protagonista, uslijed političke pragmatike i konformizma, naišlo je na veliku osudu hrvatske kulturne javnosti. A da drama neosporno pripada obojici, dokazao je slijedom izjava autora u raznim publikacijama te iscrpnom analizom rukopisne ostavštine Drago Rubin u svojoj disertaciji.²⁷

U izdanju *Prokletstva* u *Savremenuku* iz 1906. na početnoj strani simbolički je istaknuta fraza koju izgovara Ana u 1. prizoru III. čina: »Gdje se krv puši, tu valja da i tamjan dimi«.²⁸ A upravo motiv tamjana u potpuno drugačijem kontekstu jedna je od mnogobrojnih poveznica *Prokletstva* i *Cara Dukljanina* koji Ogrizović piše sedam godina poslije, 1913. Tamjan u okružju drame *Cara Dukljanina*, neprinošenje žrtve rimskom bogu Jupiteru, postaje povod smrti upravo crkvenih otaca, začetnika Crkve koja satire ljudskost i produhovljenost u *Prokletstvu*. Inicijator projekta pro-

²⁴ Ibid.16.

²⁵ »Kandidatura dra M. Ogrizovića«, *Hrvatstvo*, 17. siječnja 1908.

²⁶ »Kandidatura dr. M. Ogrizovića«, *Hrvatsko pravo*, 17. siječnja 1908.

²⁷ Ibid.15, str. 57-68.

²⁸ Ibid. 2, str. 1.

slave Milanskog edikta 1913. godine, arheolog don Frane Bulić, potiče Ogrizovića, do tada prigodničara u više navrata,²⁹ na pisanje povijesne tragedije. Istodobno razastire mu prikupljenu povijesnu građu o Dioklecijanu i njegovoj obitelji, upućuje ga u tadanja najrasprostranjenija solinska imena. Ogrizović se konzultira i s Ivekovićevim *Životima svetaca i svetica Božjih*, upoznaje legende o Dioklecijanu kao i sve mučenike koje je nasiljem stvorio.³⁰ Već nam ta minuciozna priprema govori da Ogrizoviću nije na pameti bila izrada prostog prigodničarskog teksta.³¹ Tom u prilog ide i zaobilaženje prigodničarski očekivanog opjevavanja mučeništva prvih kršćana uz divljenje njihovu vjerskom zanosu. Tri mjeseca Ogrizović je pisao tragediju koja na praizvedbi u Splitu nosi naziv *Car Solinjanin* (25.-27. X. 1913.), a u Zagrebu (6. XII. 1913.) *Car Dukljanin*, da bi se Ogrizović i Bulić naknadno usuglasili i vratili na prvotno zamišljen naslov *Car Dioklecijan*. Pod tim naslovom Drago Rubin i objavljuje dramu u časopisu *Gluma* tek 1944. godine uz svoj predgovor.³² Ogrizović sazda dramu iz četiri čina koja se odvijaju u rasponu od deset turbulentnih godina unutar Rimskog svijeta, od 22. veljače 303. godine do svibnja 313. naslovljenih: I. Dioklecijanov edikt protiv kršćana; II. Mučenje kršćana; III. Križ u oblacima; IV. Dioklecijanova smrt. Tako naslovljeni segmenti drame doista prigodničarski zvuče. Naprotiv, tragedija promatra autokratska vladara Rimskog carstva, *barbara, ilirca, ropskog sina* na prijestolju cezara kako Galović zapaža u recenziji tragedije. Uzdigao se na prijestolje vlastitim snagama i upravo s obzirom na svoje nasljeđe pokušava poljuljano rimsko carstvo urediti i sačuvati stečeno ne inzistirajući na novim i nestalnim. I upravo u trenutku kada je postavio carstvo na dobre temelje, uspostavio dijeceze, careve i cezare, javlja se pokret Dioklecijanu nerazumljiv, koji slavi rassetog židovskog sina tesarevog, koji propagira jednakost svih ljudi, ljubav prema bližnjima čak i svojim neprijateljima, ne priznavajući rim-

²⁹ Slava njima! Dramatska ilustracija Bukovčeve zavjese s prologom u slavu 10-godišnjice otvorenja nove kazališne zgrade i s pjevanjem, Dionička tiskara, Zagreb, 1905.; Van s tuđincima/ (24. studenog 1860.). Slika iz prošlosti hrvat. Kazališta u jednom činu, Dionička tiskara, Zagreb, 1910.

³⁰ Ibid.15, str. 97.

³¹ Dok se Ogrizovićev »svečani epilog u jednom činu« Smrt cara Dioklecijana (1913.), napisanim za izvedbu Splitskog diletantskog društva na Peristilu, smatra izvornim prigodničarskim tekstom.

³² Milan Ogrizović: »Car Dioklecijan«, *Gluma*, I. god, br. 6, Zagreb, 1944., str. 4-42.

ske bogove i obrede... Vidjevši da se sablažnjivi pokret uvlači u sve socijalne pore, čak i u njegovu obitelj i najvjernije dvorjanike, poboja se rasapa teškom mukom usustavljenog društva te izdaje edikt u kojem određuje progone protiv svih koji ne žrtvuju Jupiteru. Pojasnimo dijalogom između Jule i Astarija.

JULO: Slušaj, starče, i budi pametan. Ti si optužen da si ljude bunio i odvrtao od pradjedovske, rimske vjere.

ASTARIJE: Molio sam se svome Bogu, a oni za mnom.

JULO: Čuj, Astarije! Cezari su dobri, oni će ti oprostiti, ako se toga okaniš.

ASTARIJE: Da pogrdim ove sjedine i zatajim Boga živoga u sebi?

JULO: Imaj ti u srcu koga hoćeš, ali izvana moraš održavati vjeru carstva. Vidiš, cari i cezari su se smilovali, oni neće da vas ubijaju, već (pokazuje na stup s ediktom)... eno tamo! – poručuju, da pristupite ovom ovdje žrtvenom plamenu, pa da bacite makar samo jedno zrno tamjana ili žita – ili bar da tek okusite žrtvenoga vina...

ASTARIJE: Bogu svom žrtvujem u čistu srcu. On od mene ne traži ovakvih žrtava.

Pri početku trećeg čina Dioklecijan se, dosljedan svojoj ranijoj nakani odriče prijestolja. Naslućuju se nesloge među pretendentima na prijestolje, a Dioklecijan ih uz nelagodu i bojazan, no ne gubeći vjeru u snagu i opstojnost Rimskog carstva, promatra iz svoje palače uzgajajući kupus! Carstvo se urušava, njegovo životno djelo, kršćani se umnožavaju, ni njegovi podanici ne odolijevaju promjenama. U takvom okružju, ostavši ustrajan u nasljeđu staroga svijeta, u bunilu umire, ironično, opružen u obliku križa.

Ogrizovićev Dioklecijan, simbol stečenog, starog, organiziranog, autokratskog i tradicionalnog svijeta, osjećanja vremena, ljudskog nastojanja kojem posvećuje svoj život, u grčevitom trzaju da ga održi, uspijeva do kraja života ostati ponosan i snažan. Čak i u trenucima svjesnosti urušavanja svijeta koji je jedino poznao, potencirajući ironiju sudbine, nestalnost vlasti i težnje za svjetovno vječnim. *Sve velike težnje, sva nastojanja, svi ideali, sve se lomi o krutu, užasnu glupost života, i sve je to napokon tako strašno – smiješno!*, izgovara Fran Galović.³³ Pomirenje, točnije besmisao sukobljavanja dvaju književnih *antipodnih* struja unutar hrvatske

³³ Fran Galović, »Solinski car«, *Hrvatska*, 3. rujna 1913.

moderne, Ogrizović oprimjeruje interpolirajući ortodoksnom Dioklecijanu osobitosti »mladih«: naglašenu emocionalnost, egocentrizam, ekstravagantnost i bizarnost, čitavu dramu gradeći na subjektivnosti, prepletanjima realnog i irealnog, podsvijesti, halucinacijama, sumnjama i opsesijama, etičkim i egzistencijalnim dilemama.

III.

Najpopularniju dramu, *Hasanagicu*, Ogrizović piše na temelju dvaju vrela: istoimene balade, kako ju je zapisao Alberto Fortis te zbirke Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske) Mehmeda-Dželaluddina Kurta.³⁴ Za razliku od prethodne dvije analizirane drame, napisana je pjesničkim dramskim jezikom, metričkoj matrici narodne pjesme, ali u autohtonoj pjesničkoj i dramskoj realizaciji, odnosno, narodnim desetercima koji na trenutke prelaze u jampski jedanasterac.³⁵ Dramski sukob građen je na dubokom nesporazumu i rastanku između dvaju voljenih supružnika, Hasanage, podrijetlom pučanina, nekonvencionalnog, egocentričnog, prodornog, impulzivnog, koji svoj status krvavo zarađuje dokazivanjem u mnogim bitkama te Hasanaginice, aristokratskog, begovskog podrijetla, duhovno obrazovane, pod velikim utjecajem nasljeđa, tradicije i društvenih konvencija. Sputana uvriježenim običajima i sramom, Hasanaginica ne odlazi u posjet ranjenom Hasanagi na bojište već provodi vrijeme na dvoru čuvajući djecu, a on pak zazireći od toga da je pozove, u sebi traži da njezina ljubav sama od sebe bude snažnija od svih zapreka koje joj je podrijetlo nametnulo, a koje istovremeno on u cijelosti ne priznaje. Hećimović svoju interpretaciju *Hasanaginice* temelji upravo na uzroku sukoba koji leži u različitosti podrijetla dvaju protagonista: »Sukob tradicije i novog, što navire i bori se sa starim begova i običaja preko tog nekadašnjeg čobanina Hasanage, jest temelj i jedna od glavnih misli Ogrizovićeve Hasanaginice, koja ne svjedoči toliko o tragediji majke, koliko o tragediji žene koja u sebi doživljava taj sukob i ne zna kako da se opredijeli između ljubavi i

³⁴ Mehmed-Dželaluddin Kurt: *Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske)*, Hrvatska dionička tiskarna, Mostar, 1902.

³⁵ Usp. Branko Gavella, »Uz Ogrizovićevu *Hasanagicu*«, *Hrvatska pozornica*, br. 25, Zagreb, 8. III. 1942., str. 6.

svega onog tradicionalnog, usvojenog odgojem, što je ujedno njezina mladost i vjerovanje...».³⁶

Prihvativši Hećimovićevo čitanje drame, dostatno je učiniti samo jedan korak naprijed u interpretaciji kako bismo u sukobu Hasanage i Hasanaginice uočili odjeke prijepora između »mladih« i »starih«, odjeke sučeljavanja modernizma i tradicionalizma, individualizma i konformizma, poriva i intelekta. Senker će reći kako je Hasanaga, kao izraziti individualist i nonkonformist, izvan i iznad svih klasa.³⁷ S druge strane, Hasanaginica pritisnuta pasivnošću nasljeđa, javno zatamljuje svoju ljubav i brigu spram Hasanage bivajući svjesna posljedica svojih čini, najavljujući tragični svršetak već prilikom pokušaja samoubojstva skokom s vrha kule u prvom činu drame. Pri pobrojavanju dramskih mana Ogrizovićeve teksta, uz suvišnost pitoresknog muslimanskog folklora, nedovoljna sugestivnost stiha narodne pjesme koji ne dopušta pravilno izražavanje psiholoških stanja protagonista te ustaljenošću ritma nameće patetični ton bez impulsa, tempa i nerva,³⁸ često je u kritici postavljeno i pitanje: što se i, zapravo, zašto se sve to tako između Hasanage i Hasanaginice dramatično dogodilo, nezaustavljivo se zahuktavši do tragična finala?³⁹ Jedini racionalan odgovor leži u Ogrizovićevoj svjesnosti kao iskonskog dramskog pripadnika hrvatske moderne u jalovost sukobljavanja »mladih« i »starih« na hrvatskoj kulturno-literarnoj sceni. Spoznavanje da takva vrsta umjetne uniformiranosti ne bi trebala imati nikakvih spona s književno-umjetničkim izrazom osim u trenucima kada se komentira zbilja, odnosno, kada Ogrizović, uvidjevši prednosti dramskog uprizorenja, *Hasanaginicom* sačinjava prikriveni forum za raspravu o problemima suvremenog hrvatskog društva. Jedna od potvrda te teze leži i u Ogrizovićevu programskom tekstu *O dramskom jeziku i scenskom govoru* iz 1922. godine kada, slijedeći »fonografsku metodu« Arna Holza (1896.), progovara o tomu da izraz ne smije biti diskurs problema, već govor živih ljudi. Tematskoj obavezi prema zbilji i njezinim izazovima Ogrizović pridružuje i

³⁶ Branko Hećimović, »Traženja, zablude i rezultati u dramskom stvaranju Milana Ogrizovića«, u: *13 hrvatskih dramatičara*, ITD, Znanje, Zagreb, 1976, str. 137.

³⁷ Usp. Boris Senker: *Hrvatska drama 20. stoljeća*, I. dio (O Hasanaginici), Logos, Split, 1989., str. 141.

³⁸ Ibid. 36.

³⁹ Usp. Ana Lederer: »Milan Ogrizović, pravi pripadnik stilske pluralizma Moderne«, *Forum*, br. 5-6, Zagreb, svibanj-lipanj, 1997, str. 683.

mimetičku obavezu. Iako se komunikativnost *Hasanaginice*, baš kao i *Prokletstva* i *Cara Dioklecijana*, osniva ponajprije na obzirima prema gledatelju, misaonost jest jezično pristupačna, ne postoje elementi koji mogu otežati razumijevanje. No, Ogrizović podjednako računa i na iskustvo, mimetičku gipkost, bogatstvo nijansi, čime svjesno ulazi u sferu metaforike simbolizma.⁴⁰ Ogrizović trima razloženim dramama u kojima dolazi do svjesnog sraza stilskih razina, teškog razlučivanja naturalističkog postupka i simbolističkih težnji, daje do znanja da se krajnosti u naoko oprečnim usmjerenjima moderne na skriven način dodiruju i time su dokinuti svi uzroci konfrontacija, bar na literarno-scenskom planu.

Individualnost – tradicija, novo – uvriježeno, moralno – amoralno, mori Milana Ogrizovića još od *Daha* iz 1901. godine.⁴¹ Točnije, od promišljanja o Ibsenovu Rosmersholmu.⁴² O Rosmerovu nastojanju da se suvereno održi na putu novoga, što stoji u suprotnosti sa svim onim uvriježenim, simbolički prikazanim u obličju njegova drevnog doma i unatoč svjesnosti u tragični svršetak. Ogrizovićev Ivan nedorečen je, misaono poremećen, nejasno je za što se zalaže; njegove su misli i stavovi neizdefinirani i nejasni, Ibsen je samo podloga za sve Ogrizovićeve konfuzne ideje. Milan Ogrizović, poput Ivana, u potrazi za istinom i razjašnjenjem suludih i neumoljivih političkih događaja tone u mrak regionalnih i nacionalnih, pa i stranačkih obračuna.⁴³

Upravo Ogrizovićeve opsesije, sukobi i polemike, unutarjni sukobi, kao i posljedice njegova neproračunatoga i nestalnog odnosa prema nekim htijenjima, zbivanjima i ljudima, utječu na stvaranje tematski neujednačenog vlastitog dramatskog izraza i potenciraju neočekivane obrate. Upravo jedan takav imali smo prilike vidjeti u tri segmentirano analizirane drame. U tom ključu treba iščitavati i neujednačenosti i nelogičnosti Ogrizovićeve cjelokupne dramatike.

⁴⁰ Usp. Viktor Žmegač: »Suvremena zbilja kao književni problem«, u: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač: *Književni protusvjetovi – Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001., str. 33.

⁴¹ Milan Ogrizović, »Dah. Drama u tri čina«, *Nada*, VIII, br. 2, str. 21-23, br. 3, str. 34-35, br. 4, str. 49-51, br. 5, str. 60-63, br. 6, str. 78-79, br. 7, str. 91-94, br. 8, str. 105-106, br. 9, str. 118, br. 10, str. 131-133, br. 11, str. 145-147, Sarajevo, 1902.

⁴² Henrik Ibsen: *Stupovi društva, Rosmersholm*, Gradsko dramsko kazalište »Gavella«, Zagreb, 2005.

⁴³ Usp. Branko Hećimović: »Traženja, zablude i rezultati u dramskom stvaranju Milana Ogrizovića«, u: *13 hrvatskih dramatičara*, ITD, Znanje, Zagreb, 1976., str. 125-126.

Istinski pripadnik stilske pluralizma moderne, stiješnjen u obroč političkog programa »starih«, Ogrizović u *Prokletstvu* propituje s Milčinovićem zbivanja locirana naizgled u »mračnom« srednjem vijeku, alegoriji ljudske neosviještenosti, mraka i animalnosti suprotstavljajući mu jaki subjekt Majstora Tome, kao uzaludnog navjestitelja ljudskosti, borca protiv dogmatskog formalizma, ustaljenih represivnih mjera koje uspijevaju upravo zbog zadržavanja od progresa, borbe za *slobodu misli, slobodu savjesti, slobodu moralne individualnosti*, kaže Matoš u *Prologu* drami,⁴⁴ nemogućnosti otpora kojem postajemo svjedoci u trenutku umorstva protagonista. Kako drugačije objasniti, nakon *Prokletstva*, grčeviti pokušaj očuvanja nasljeđa stvarajući znanstveno-povijesno utemeljeno titansko obličje Dioklecijana, predstavnika starog svijeta, utjelovljenje društva na umoru, koji i pred snažnim nagovještajima promjena, novih ideoloških strujanja, ostaje suveren i postojan do umora kada svojim tijelom čini simbol progresa, novog svijeta, Ogrizoviću nikako bezuvjetno boljeg? Upravo uslijed iznenadnih obrata, raznolikosti i oprečnosti od kojih smo naveli samo jedan književni, a nesumnjivo izrežiran izvanknjiževnim događanjima, Branko Hećimović sumnja u Ogrizovićev umjetnički doživljaj immanentan njemu samom kao čovjeku i postavlja pitanje u kojoj je mjeri Ogrizović kao pisac uvijek umjetnik i stvaratelj.⁴⁵ I, zaista, nemoguće je tražiti odgovor na to pitanje ako istodobno do svake pojedinosti ne shvatimo okolnosti i uvjete u kojima su pojedina Ogrizovićeva djela stvarana. Dok to ne učinimo, zbrzano bi bilo prepoznati temeljni kriterij Ogrizovićeva moralnog vrednovanja kao i utemeljenosti izvora morala u njegovu socijalno-političkom konformizmu.

Vraća nas to k početku, odbijanju svake simplifikacije u procjeni. Umjetnik ili prigodničar, pristaša progresa ili pak očuvanja nasljeđa, buntovnog individualizma ili socijalnog i nacionalnog konformizma? Sve nabrojano čini Milana Ogrizovića, ne pripadnika umjetno sazdanih »starih« ili »mladih« kada govorimo iz pozicije proučavatelja književnosti, već iskonskog pripadnika modernizma u shvaćanju Ogrizovićeva generacijskog suputnika, Milana Marjanovića u neobjavljenom članku iz 1914. godine: »To je bio glad, nemir, to su bile Kalvarije razapinjanja, Walpurgine noći modernizma, njegovi blagoslovi i njegova prokletstva. Zato se sa sadržajne strane o modernizmu ne može govoriti kao o jednom pravcu, o jednoj doktrini, o nečemu što ima svoj Credo. Modernizam je bio negacija svakog Creda,

⁴⁴ Ibid. 20.

⁴⁵ Ibid. 8, str. 127.

svake doktrine. U svojoj cjelini – rastrganost, trzavost, neskupljenost, dezorganizovanost. On je bio stanje duha, a ne pravac.«⁴⁶ Tako započeti razumijevanje Ogrizovićeve umjetničkog rada, ispravan je put – osuvremeniti ga u skladu s neprolaznim modernizmom. Upravo onim kojim Ogrizović preko svog dramskog djela poziva čitatelja ili gledatelja da odredi svoju ulogu u ostvarenju književnog čina, da se na svoj način snađe u mnoštvu skrovitih aluzija.

ETHICAL AND AESTHETICAL INCONSISTENCY IN THE DRAMAS OF MILAN OGRIZOVIĆ

S u m m a r y

We watch three dramas of Milan Ogrizović, *Prokletstvo* (The Curse) (1906) which he wrote together with Andrija Milčinović, *Hasanaginica* (1909), *Car Dioklecijan* (Emperor Diocletian) (1913),⁴⁷ through the prism of artificial dichotomy, »the young« and »the old«, co-relations between modernism and traditionalism, rebellious individualism and social conformism, just in the sense of an auxiliary, working method in order to come to possible far-reaching consequences – with the help of the antagonism of »the young« and »the old«, then by briefly perceiving Ogrizović's political adaptability and inconsistent orientation in order to achieve significant ethical confrontation in *Prokletstvo* (The Curse) and *Car Dioklecijan* (Emperor Diocletian), two formally related dramatic works and at the same time based on completely different substantial starting points, mostly caused by non-literary context, and the one that outstands with effigy, *Hasanaginica*, but in which evenly coexist both conceptual starting prefixes which don't reveal closeness to none of the artificially created simplification.

⁴⁶ Viktor Žmegač, »Osnove moderne«, u: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač: *Književni protusvjetovi – Poglavlja iz hrvatske moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001., str. 19.

⁴⁷ Iako je drama praižvedena u Splitu 25. X. 1913., a u Zagrebu 6. XII. 1913., prvi put je otiskana uz uvodnik Drage Rubina tek u: Milan Ogrizović: »Car Dioklecijan«, *Gluma*, I. god, br. 6, Zagreb, 1944., str. 4-42.