Hasanaginica Milana Ogrizovića u kontekstu hrvatske dramske moderne

Rebrina, Nikolina

Undergraduate thesis / Završni rad

2012

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:283065

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Preddiplomski studij Hrvatskoga jezika i književnosti

Nikolina Rebrina

Hasanaginica Milana Ogrizovića u kontekstu hrvatske dramske moderne

Završni rad

Mentorica: Izv. prof. dr. sc. Ružica Pšihistal

Sumentor: Doc. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2012.

Sažetak

Razdoblje hrvatske dramske moderne svojim radom i stvaralaštvom obilježila je osobnost Milana Ogrizovića. Iako je svoj književni put započeo pišući poeziju te poneki prozni uradak, okreće se dramskom stvaralaštvu i kazalištu te u povijesti ostaje poznat kao kazališni čovjek. Osim što je radio u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu kao dramaturg i lektor, bio je predavač na Državnoj glumačkoj školi, pisao je libreta i teatrološke radove, objavljivao je kazališne kritike i eseje te je bio aktivan u javnom kulturnom i političkom životu, zbog čega su njegova djela često ostajala bez kritike koja se nije temeljila na izvanumjetničkom kontekstu.

U pokušaju da se ovome autoru prida vrijednost koju zaslužuje, rad propituje odnos Ogrizovićeve *Hasanaginice* s artizmom dramske moderne te s osobitostima koje autor unosi u dramu. Uz uvodni pregled djelovanja i književnog stvaralaštva Milana Ogrizovića, temelj rada položen je na hrvatskoj dramskoj moderni i zahtjevima artizma na koje Ogrizović spremno odgovara stvarajući neprolaznu i „čistu“ artističku tragediju *Hasanaginicu*. Neprolaznost drami autor je osigurao unoseći sevdah i ostale osobitosti koje dramski tekst bitno razlikuju od predloška narodne pjesme te time ujedno potvrđuju autohtonost, pjesničko i dramsko umijeće Milana Ogrizovića.

Ključne riječi: Milan Ogrizović, *Hasanaginica*, hrvatska dramska moderna, artizam, sevdah

Sadržaj

Sažetak i ključne riječi 1

1. Uvod 3

2. Milan Ogrizović – život i djelo kazališnog čovjeka 4

2.1. Početak djelovanja 4

2.2. Milan Ogrizović kao suautor i autor prigodnica 5

2.3. Ogrizovićev libretistički rad i posljednje godine života 6

3. *Hasanaginica* u kontekstu hrvatske dramske moderne 8

3.1. Duh hrvatske dramske moderne 8

3.2. *Hasanaginica* kao artistička drama 9

3.2.1. Slika iz folklora 9

3.2.2. Stih i proza 11

3.2.3. Dah Orijenta 12

3.2.4. Odnos prisutnog i odsutnog 13

3.2.5. Glazba kao komentar 14

4. Osobitosti *Hasanaginice* Milana Ogrizovića 16

4.1. Sukob tradicije i novog 16

4.1.1. Sevdah 17

4.1.2. „Mladi“ i „stari“ 18

4.2. Sporedni likovi 19

4.3. Likovi pomagača 20

5. Zaključak 22

Literatura 23

1. Uvod

Milan Ogrizović, književnik i kazališni čovjek, jedna je od najistaknutijih i najznačajnijih osobnosti za kulturni i kazališni život prvih dvaju desetljeća prošloga stoljeća. Njegov značaj krije se u svestranosti stvaralaštva koje se isprepliće s ulogom Milana Ogrizovića kao kazališnog čovjeka. Iako je svoje djelovanje započeo pišući poeziju, okreće se drami te ponekom proznom djelu. Radio je kao lektor i dramaturg u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, prevodio je i prilagođavao dramske tekstove, bio je predavača na Državnoj glumačkoj školi, pisao je kazališne kritike, eseje, libreta i teatrološke radove. Ogrizovićeva ponajbolja dramska djela nastaju u vrijeme kada na hrvatskoj sceni dominira moderna te i sam stvara veristička i artistička djela slijedeći zahtjeve moderne. A jedno od njegovih najdugovječnijih i najizvođenijih djela jest *Hasanaginica*, što je i tema ovoga rada.

Rad je strukturiran u tri dijela te će, osim o životu i djelu Milana Ogrizovića, govoriti o njegovoj *Hasanaginici* u kontekstu hrvatske dramske moderne te o osobitostima *Hasanaginice* koje ju izdižu iznad sličnih dramatizacija drugih autora. Budući da se *Hasanaginicu* često karakterizira kao „čistu“ artističku dramu, cilj će biti pokazati obilježja artizma prisutna u drami te ih književno-teorijskim pristupom objasniti. O osobitostima koje Ogrizović unosi u svoju dramu govorit će se na temelju triju izdvojenih segmenata koji će pokazati autohtonost Milana Ogrizovića kao dramatičara, njegove pjesničke i umjetničke kvalitete te što je ono što *Hasanaginici* osigurava neprolaznost. Kako se u novije vrijeme o Ogrizovićevom opusu pisalo vrlo malo, autori i njihovi radovi na koje će se oslanjati i pozivati ovaj rad jesu Branko Hećimović[1], Boris Senker[2], Ana Lederer[3] i Ivan Trojan[4].

[1] Hećimović, Branko, *Traženja, zablude i rezultati u dramskom stvaranju Milana Ogrizovića*, u: *13 hrvatskih dramatičara*, Znanje, Zagreb, 1976, str. 121-147.
[2] Senker, Boris, *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940)*, Disput, Zagreb, 2000
[3] Lederer, Ana, *Milan Ogrizović, pravi pripadnik stilskoga pluralizma hrvatske moderne,* , u: *Ključ za kazalište*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek, 2004, str. 37-85.
[4] Trojan, Ivan, *Dramska, kazališna i kulturno-politička djelatnost Milana Ogrizovića i bečka moderna* (doktorska disertacija), Zagreb, 2011, 141 str.

2. Milan Ogrizović – život i djelo kazališnog čovjeka

2.1. Početak djelovanja

Milan Ogrizović ili *kazališni čovjek*[5], kako ga nazivaj neki povjesničari hrvatske književnosti, autor je koji je u literaturi ostao zapažen prvenstveno svojim dramskim stvaralaštvom. U jeku moderne započeo je svoj dramski rad koji je okončan u vrijeme kada se na zagrebačkoj pozornici izvode drame Miroslava Krleže. Taj kazališni čovjek rođen je u Senju 1877. godine, a odgajao ga je ujak, katolički župnik. Milan Ogrizović školovao se u Gospiću, u klasičnoj gimnaziji, zatim u Zagrebu na Filozofskom fakultetu gdje je samo jedan semestar studirao matematiku, no na istom fakultetu ipak završava studij i to studij klasične filologije. Ogrizovićevo studiranje u Zagrebu obilježilo je i njegovo pristupanje Čistoj stranci prava, što će kasnije imati odjeka i u književnome radu.

Iako Ogrizovićevim stvaralaštvom zbog svoje kvalitete i zastupljenosti dominira dramski opus, on je pisao i pjesme, novele, pripovijesti, crtice, humoreske, operna libreta, kazališne i književne kritike, članke, eseje i studije te djela iz povijesti zagrebačkog kazališta. Branko Hećimović ističe kako među patriotskim, ljubavnim i satiričnim pjesmama Milana Ogrizovića *ima tek nekoliko koje se izdvajaju iz bezobličnosti većine, dok ostale nisu osobito značajne za njegovo književno stvaranje* (Hećimović, 1976: 122). Za kritike koje je pisao Ogrizović bili su presudni njegovi afiniteti i sklonosti prema pojedinim piscima ili idejama koje oni zastupaju, što također ističe Branko Hećimović te navodi kako je Milan Ogrizović *jedan od prvih autora koji je odao temeljitije priznanje Antunu Gustavu Matošu i koji je najavio iznimnost Krležina stvaranja* (isto: 224). No o Ogrizovićevom kazališnom znanju, osim njegovih dramskih djela, možda najbolje svjedoče dvije knjige koje je napisao. *Pedeset godina hrvatskog kazališta (1860 - 1910)* objavljenja 1910. godine i *Hrvatska opera (1870 – 1920)* objavljenja deset godina kasnije, Ogrizovićev su značajan doprinos hrvatskoj kazališnoj povijesti.

[5] Miroslav Šicel u svojoj knjizi *Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća, Knjiga III. – Moderna*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005, str. 225, pišući o Milanu Ogrizoviću naziva ga kazališnim čovjekom. Isti pojam koriste i Ana Lederer u: *Milan Ogrizović, pravi pripadnik stilskog pluralizma moderne*, u: *Ključ za kazalište*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek, 2004, str. 37-85 te Ivan Trojan u svojoj doktorskoj disertaciji *Dramska, kazališna i kulturno-politička djelatnost Milana Ogrizovića i bečka moderna*

Dramski prvijenac Milana Ogrizovića bila je drama *Dah* koja je izvedena 21. svibnja 1901. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu. Dvije godine kasnije, točnije 1. travnja 1903. godine izvedena je Ogrizovićeva jednočinka *Proljetno jutro,* koja s još tri jednočinke *Ljetno popodne, Jesenje veče* i *Zimska noć* čini tetralogiju *Godina ljubavi* objavljenu 1910. godine. Jedna od Ogrizovićevih najdugovječnijih drama, *Hasanaginica,* svoju je praizvedbu doživjela 9. siječnja 1909. godine, a objavljena je i u knjizi koju je izdala Matica hrvatska te je drama nagrađena „Demetrovom nagradom". Iste godine piše i božićnu dramu *Zlatokosi kraljević* koja je nastala poslije smrti njegova trogodišnjega sina. Drama nikada nije objavljena, iako je svoju praizvedbu doživjela 21. prosinca te 1909. godine. Sljedeće godine Milan Ogrizović završava dramu *Za drugoga* koju je napisao po nacrtu Silvija Strahimira Kranjčevića, ali djelo je zabranjeno te je ostalo u rukopisu. Njegova sljedeća drama bila je *Banović Strahinja* te je uprizorena 1912. godine. Već sljedeće godine Ogrizovića je don Frane Bulić potaknuo na pisanje povijesne tragedije *Car Dioklecijan*.

2.2. Milan Ogrizović kao suautor i autor prigodnica

Stvaralaštvo Milana Ogrizovića obilježila su i djela nastala u suautorstvu s trima autorima. Prvo takvo djelo nastalo u suautorstvu bila je povijesna drama u pet činova *Propast kraljeva hrvatske krvi*. Drama je nastala u suradnji s Marijom Kumičić, ženom Eugena Kumičića prema čijem je roman *Kraljica Lepa* nastala drama *Propast kraljeva hrvatske krvi* te je praizvedena 16. veljače 1905. godine. Svoju drugu dramu nastalu u suautorstvu, Ogrizović piše s političkim neistomišljenikom Andrijom Milčinovićem. Njihova drama u četiri čina nosi naslov *Prokletstvo* te je sama drama dovela i do sukoba dvojice suautora kao i do pitanja što u drami pripada Ogrizoviću, a što Milčinoviću. Iako je drama uz cenzorske intervencije trebala biti praizvedena 1907. godine, njezino uprizorenje ipak je zabranjeno te je drama doživjela svoju praizvedbu tek 5. lipnja 1965. godine. Treći autor s kojim je Milan Ogrizović surađivao bio je Zvonimir Vukelić, a iz njihova suautorstva nastala je drama *Hrvati na Karpatima ili Gospođica od telefona*. Iako je ta komedija praizvedena 1911. godine, ona nikada nije objavljena. Osim te komedije, dvojica autora napisala su u suautorstvu i satire *Trgovina ideja* i *Nova trgovina ideja* te roman *Stari plamen*.

Osim djela u suautorstvu, Ogrizovićevo stvaranje obilježilo je i pisanje prigodnica. Prigodnicu *24. studeni 1980*. napisao je u spomen pedesetogodišnjice demonstrativnog prekida s vladavinom

tuđinskih kazališnih grupa na zagrebačkoj pozornici i definitivne pobjede dugogodišnjih domorodnih težnji za nacionalnim kazalištem. Ta je jednočinka objavljena i u zasebnoj knjižici, ali pod naslovom *Van s tuđincima!* No poznata je i jedna Ogrizovićeva prigodna jednočinka koja je napisana ranije. Ona nosi naslov *Slava njima!*, a nastala je kao dramska ilustracija Bukovčeve slike-zastora lirskih preporoditelja te je uprizorena prilikom proslave desetogodišnjice otvaranja nove kazališne zgrade u Zagrebu 14. listopada 1905. godine. Sljedeću prigodnicu Ogrizović piše 1919. godine, a nastala je u spomen na Vatroslava Lisinskog i naslovljena je *Nepoznat.*

2.3. Ogrizovićev libretistički rad i posljednje godine života

Za vrijeme Prvog svjetskog rata Milan Ogrizović ne miruje, već započinje svoj libretistički rad. 1914. godine napisao je dva libreta, jedan za operu *Proljetna bura* autora Vilka Novaka, a drugi za operu *Lopudska sirotica* autora Franje Serafina Vilhara. U tim ratnim godinama Ogrizović je mobiliziran, ali je i započeo dramatizaciju teksta *Smrt Smail-age Čengića* autora Ivana Mažuranića. Ratne godine odvode ga i u Beograd gdje piše svoje posljednje djelo nastalo u vrijeme moderne, dramu *Objavljenje* koja je praizvedena u Zagrebu 21. studenog 1917. godine te je nagrađena Demetrovom nagradom. Iste godine objavljena je i Ogrizovićeva zbirka novela *Tajna vrata*, dok je već sljedeće godine praizvedena opera Frana Lhotke *Minka* za koju je Milan Ogrizović napisao libreto prilagođujući djelo Rikarda Fliedera Jorgovanića. Četvrti Ogrizovićev libreto bio je napisan za glazbenu dramu *Hasanaginica*, a nastao je prema njegovom istoimenom dramskom djelu. 1919. godine praizvedena je i objavljena dramatizacija Mažuranićeva epa *Smrt Smail-age Čengića*. Iako je Ogrizović radio i na dramatizaciji romana Ksavera Šandora Gjalskog *Osvit*, ta se dramatizacija ne izvodi, prikazan je i objavljen samo epilog *Prve novine*. Sličnu sudbinu doživjela i njegova drama *Slom urotnika* jer je prikazan i tiskan samo epilog *U Bečkom Novom Mjestu* koji svjedoči o zrinsko-frankopanskoj tragediji. Posljednja drama koju je Milan Ogrizović napisao jest *Vučina*, a proizašla je iz njegove pripovijesti *Pod gorom*. Drama je praizvedena 11. studenog 1921. godine, a autor ju je posvetio samome sebi te ju vrlo često književni povjesničari ubrajaju među Ogrizovićeva najbolje ostvarenja, uz antologijsku *Hasanaginicu* i *Objavljenje*. Dvije godine kasnije u Zagrebu, 25. kolovoza, u 47. godini života Milan Ogrizović umire. Smrt ga je prekinula u radu na još jednoj drami te je u rukopisu ostalo nedovršeno *Pokrštenje Hrvata*.

Kako bi se stekla cjelovita slika o Milanu Ogrizoviću kao kazališnom čovjeku, uz njegov dramski opus, potrebno je napomenuti kako je Ogrizović radio kao lektor u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu, iako je pretendirao na mjesto dramaturga. No želja mu se uskoro i ostvaruje, 1911. postaje dramaturgom u istom kazalištu te tu funkciju obavlja sve do 1914. godine kada odlazi na ratište. Jedno je vrijeme radio i u Glumačkoj školi kao učitelj za povijest književnosti, a polazio je i dramaturški tečaj u Jeni, što dodatno naglašuje Ogrizovićevu kompetenciju na području drame i kazališta koja je potvrđena njegovim dvjema knjigama *Pedeset godina hrvatskog kazališta* i *Hrvatska opera*. Uz prijevode djela koja je pisao za kazalište, književne i kazališne kritike te uz libretističke tekstove može se zaokružiti slika o Milanu Ogrizoviću kao čovjeku čiji je doprinos hrvatskom kazalištu izniman te se s pravom može zaključiti kako on uistinu jest kazališni čovjek ili *homo theatralis*[6].

[6] Pojam je preuzet iz studije Ane Lederer *Milan Ogrizović, pravi pripadnik stilskog pluralizma moderne*, u: *Ključ za kazalište*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek, 2004, str. 37-85 te iz doktorske disertacije Ivana Trojana *Dramska, kazališna i kulturno-politička djelatnost Milana Ogrizovića i bečka moderna*

3. Hasanaginica u kontekstu hrvatske dramske moderne

3.1. Duh hrvatske dramske moderne

Razdoblje moderne jedno je od značajnijih razdoblja u hrvatskoj književnosti jer su naši književnici ponovno uhvatili korak s Europom i europskom književnošću, što je osobito vidljivo na području drame i kazališta. Književni povjesničari smještaju početak moderne u 1892. godinu[7], ali tim početkom moderne smatra se početak u prozi, poeziji i književnoj kritici, dok se moderna u drami javlja nekoliko godina kasnije. Periodizacija moderne koju je prihvatila hrvatska književna historiografija nije jednaka onoj koju je prihvatila teatrologija i koja početkom moderne smatra 1895. godinu. Naime, te je godine, točnije 14. listopada[8], Hrvatsko narodno kazalište dobilo novi dom, svoju novu zgradu u kojoj su bili smješteni Drama, Opera, Balet te tehničko i administrativno osoblje. Boris Senker navodi kako drama u moderni svoju prevlast ostvaruje od 1903. do 1912. godine te kako zamire u ratnim godinama, a jedno od njezinih osnovnih obilježja jest *odcjepljenje od tradicije, izlazak iz restauriranih ili novopodignutih bjelokosnih kula nacionalne mitologije i povratak u europsko sociokulturno polje* (Senker, 2000: 11). No najvažnije obilježje hrvatske dramske moderne ipak je pluralizam stilova. B. Senker ujedno smatra kako se dramska produkcija naše moderne može smjestiti između *dva stilska pola, dvije tendencije ili orijentacije, dva „izma“* (isto: 13) koji su pak nazivani raznim imenima. Jedan stilski pol nazivan je realističkim, naturalističkim, naturalnim, životnim, verističkim i realističko-naturalističkim, dok se o drugome govorilo kao o simbolističkom, lirskom, poetskom, artističkom, simbolističko-lirskom, secesionističkom. Pojmovi verizam i artizam oni su za koje se opredijelio Boris Senker[9] te će se u ovome radu također koristiti ti nazivi kada se bude govorilo o dvama polovima hrvatske dramske moderne. Osnovna razlika među nazivima za ta dva pola krije su u njihovoj temeljnoj zadaći, a to je izreći neku istinu o životu, kada se govori o verizmu, te pokazati majstorski izrađeno umjetničko djelo u slučaju artističke drame. No bez obzira kojim imenom naslovili dva stilska pola moderne,

[7] Taj podatak iznosi Miroslav Šicel u: *Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća, Knjiga III. – Moderna*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.
[8] Podatak je preuzet iz *Hrestomatije novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940)*, Disput, Zagreb, 2000 autora Borisa Senkera, str. 11
[9] Boris Senker odabire termine verizam i artizam jer su ih već prije rabili i definirali Stjepan Miletić i Antun Gustav Matoš te jer oni izravnije od drugih, konkurentnih termina određuju temeljne težnje onovremenih dramatičara.

jedna činjenica ostaje neosporiva i s njom se slažu kritičari, povjesničari i estetičari, a to je osnovno obilježje hrvatske moderne kao vremena stilskog pluralizma.

3.2. Hasanaginica kao artistička drama

Milan Ogrizović smatra se pravim pripadnikom stilskoga pluralizma moderne[10], a njegova drama *Hasanaginica* „čistom“ artističkom tragedijom. Je li to uistinu točno i na čemu se temelje te tvrdnje pokazat će se u nastavku ovoga rada.

3.2.1. Slika iz folklora

Jedno od obilježja artizma jest da on kreira „sliku slike“, odnosno kako Boris Senker ističe, *njegov „referent“ egzistira ili je moguć na drugom umjetničkom području i u drugom stilskom razdoblju, na nekoj slici, tapiseriji, u drugom dramskom, pjesničkom ili pripovjednom tekstu…* (isto: 14). Ogrizovićeva drama već svojim naslovom sugerira kako je riječ o „slici slike“, odnosno naslov upućuje na posezanje za građom iz folklora, iz narodne pjesme o Hasanaginici. Upravo to potvrđuje i Ana Lederer napominjući kako je za *Hasanaginicu* Ogrizović koristio dva vrela: *baladu, kako ju je zapisao A. Fortis (iz koje je uzeo okvir za činove) i zbirku Mehmeda Dželalludina Kurta, Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske) (iz nje je koristio leksik, stihove i imena)* (Lederer, 2004: 69). Budući da se Ogrizovićeva *Hasanaginica* temelji na već postojećim pjesničkim tekstovima, jasno je kako će se drama svojom tematikom barem djelomično podudarati s tim tekstovima. Nesporazum dvoje ljubavnika, Hasanage i Hasanaginice, odvodi Hasanaginicu u smrt i to je osnovna tematska sličnost drame s pjesničkim tekstovima. Ali dakako da *Hasanaginica* Milana Ogrizovića nije samo vjerna preslika pjesničkih predložaka, Ogrizović unosi promjene u svoju dramu te lik Hasanaginice i njezinu tragičnost gradi na ljubavi prema mužu, a ne na liku Hasanaginice koja uzdiže ljubav prema svojoj djeci, što je osnova pjesničkih predložaka. No *Hasanaginica* kao drama sadrži i druga obilježja književnog folklora pa tako leksik, stih, morfološke, sintaktičke i metričke značajke diskurza dramskih likova odgovaraju folklornom izričaju, što potvrđuju i sljedeći stihovi: *AHMED Eno*

[10] Ana Lederer napisala je i objavila studiju o Milanu Ogrizoviću pod naslovom *Milan Ogrizović, pravi pripadnik stilskoga pluralizma hrvatske moderne*, , u: *Ključ za kazalište*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek, 2004, str. 37-85, u kojoj iznosi pregled života i rada Milana Ogrizovića te pojašnjava zašto mu je dodijeljena titula pravog pripadnika stilskoga pluralizma.

snijeg u gori zelenoj. / HUSEIN Nije snijeg, Ahmede, sad ljeti. / Da je snijeg, već bi okopnio! / AHMED To su onda, Huso, labudovi. / HUSEIN Labudovi već bi odletjeli! / Nit je snijeg, nit su labudovi / AHMED A da šta se prema suncu bijeli? / HUSEIN To je šator babe Hasanage (Ogrizović, 1969: 154-155). Navedeni stihovi jasno ukazuju na tematsku sličnost drame i pjesničkih predložaka jer Ogrizović nije propustio uvrstiti prepoznatljive stihove narodne pjesme u dijaloge svojih likova. No iz citata je vidljivo i kako je drama građena na stihovima te kako ti deseterački stihovi odgovaraju folklornom izričaju.

Leksik drame također je u službi vjernog ocrtavanja pjesničkih predložaka kao i likova jer je u drami zastupljen velik broj turskih riječi i izraza kao i riječi turskoga podrijetla. Primjeri se kriju u turskome pozdravu *selam alejć* (pozdrav osobe koje dolazi), nazivima za osobe i predmete poput *kumaš-jorgan* (svilen pokrivač), *jenđija* (svatica, djeveruša, posnaška, mlada žena koja prati nevjestu u svatovima), *kujundžija* (kovač zlatnih i srebrnih predmeta, zlatar), *feredža* (ženski ogrtač za ulicu odn. za putovanje), *handžar* (dugačak, šiljast nož, bodež, s oštricom na obje strane), *hanuma* (gospođa, supruga), *đuvegija* (mladoženja, ženik; muž, suprug), *dženet* (raj, nebo), *dimije* (ženske široke hlače koje se nose preko gaća umjesto suknje, a nogavice se vežu ispod koljena), *bešika* (kolijevka, zipka)[11]… Turskih riječi i izraza zaista je mnogo što potvrđuje da i leksik, uz stih i tematiku, odgovara predlošcima na temelju kojih je Milan Ogrizović izgradio svoju dramu.

Inverzije u rečenicama te neuobičajen poredak riječi ono su što dramu na sintaktičkoj razini povezuje s narodnim pjesništvom, o čemu svjedoče sljedeći stihovi: *A kad smo bili sami, onda sam / Svim voljela ga srcem. Kćeri moja…* (isto: 164). Budući da drama kreira sliku iz književnog folklora, arhaičnost se postiže odabirom zastarjelih riječi, čestom upotrjebom vokativa te stavljanjem glagola na kraj rečenice što odudara od uobičajenog poretka riječi u rečenici. Razlozi tomu kriju se i u potrebi da se dijalozi pretoče u deseteračke stihove te da i na taj način drama vjerno slijedi pjesničke predloške. Time se zapravo žele ispuniti obilježja artizma vidljiva u kreiranje slike građene na književnom folkloru te u obilatom crpljenju iz tradicije na tematskom, leksičkom, fonološkom, morfološkom, sintaktičkom i metričkom planu.

[11] Značenje pojedinih riječi preuzeto je iz rječnika koji se nalazi u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knjiga 72, Zora – Matica hrvatska, Zagreb, 1969, str. 545-559 te iz rječnika Bratoljuba Klaića *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1981.

3.2.2. Stih i proza

Ono što čitateljima na vizualnom planu može sugerirati kako je *Hasanaginica* Milana Ogrizovića artistička drama jest stih. Naime, u artističkim dramama često se pojavljuje stih te je gotovo jednako zastupljen kao i proza, dok su sve verističke drame pisane isključivo prozom. U Hasanaginici dominira epski deseterac, a o umješnosti Ogrizovićeva nasljedovanja stiha narodne pjesme podvojena su mišljenja. Branko Hećimović navodi kako *Ogrizovićev stih često nije dovoljno sugestivan, eksplozivan i dinamičan da bi mogao izraziti psihološka stanja glavnih lica te da svojom monotonošću i ustaljenošću ritma nameće patetični ton bez impulsa, tempa i nerva.* (Hećimović, 1976: 137), ali Branko Gavella iznosi drukčije mišljenje ističući kako Ogrizović u jeziku svoje drame *napušta narodni deseterac, pa gotovo neprimjetno prelazeći u jampski jedanaesterac, on dakle ne dosađuje imitiranjem narodne pjesme, već stvara samostalno u duhu narodne pjesme* (Gavella, 1942: 6). Sličnog mišljenja je i Ana Lederer smatrajući da se *metrička matrica narodne pjesme prepoznaje, ali u posve drugačijoj, autohtonoj i pjesničkoj i dramskoj realizaciji* (Lederer, 2004: 69) s čime se možemo složiti i zaključiti kako je upravo autohtonost u pjesničkoj i dramskoj realizaciji ono što je Ogrizovićevu *Hasanaginicu* učinilo antologijskom i toliko izvođenom dramom koja na daskama koje život znače može zaživjeti u svakom vremenskom odsječku.

No osim stiha, u drami se pojavljuju i prozni dijelovi. Uz didaskalije pisane prozom, u drugome činu dijalozi između Zarif-hanume, Hate i Aiše također su pisani prozom. Uočljivo je kako prozni dijalozi dopuštaju opširnost u izlaganju, odnosno omogućuju prepričavanje događaja iz prošlosti, što potvrđuju sljedeće rečenice: *Od stare smo loze Rizvanbegovića, i to od one najstarije i – već tiramo dalje ono svoje, biva: begovsko! Isto nako, kao kad smo komšije bili tu u našem mistu. Otac kadijin a naš brat – znadeš i sama! – poginuo u boju ljutom s kaurinom, a za njim uskoro otišla od žalosti i žena mu – rahmet im duši bio oboma!* (Ogrizović, 1969: 212-213). Ta opisna udaljavanja i prepričavanja razbijaju stihovane dijaloge te ne dopuštaju drami da postane monotona slijedeći isključivo stih narodne pjesme. Miješajući stih i prozu Ogrizović nije pokazao manjkavost svoje drame, već joj je udahnuo svoj osobni pečat ne dopuštajući narodnim predlošcima da nadvladaju njegovu autohtonost. Time je pokazao i kako je artistički dramatičar umjetnik koji stvara i koji je zaokupljen dokazivanjem umijeća, a ne vjernim slikanjem života.

3.2.3. Dah Orijenta

Ono što artizam očekuje od pozornica na kojima će se izvoditi drame jesu *raskošno, živopisno i bogato ornamentirani srednjovjekovni, rokoko ili orijentalni dvorci i plače, bujni vrtovi, gajevi i prašume, prostranstva toplih, mirisnih, zvjezdanih i mjesečnih noći* (Senker, 2000: 18). Da Milan Ogrizović nije iznevjerio i ovaj zahtjev artizma pokazuje opis Hasanaginine kule: *Na desni se kraj razabire na maloj visini bostan s cvijećem, a do njega još dalje desno naprijed svila se sjenica, malena i ugodna, a u njoj klupa. Iz bostana i iz onog cvijeća uzvila se, kao da je odonud izrasla, visoka i obla tančica kula, u koju je ulaz negdje s onu stranu otraga, a mučno bi se sprijeda vidio, jer se po kuli odozdo popeo gusti bršljan i metljika. Po avliji ima većega i manjeg drveća.* (Ogrizović, 1969: 152). Dekor Ogrizovićeve *Hasanaginice* oslikava produkte orijentalnog graditeljstva što je vidljivo u opisima eksterijera i interijera Hasanagina doma. Odjeća likova, odnosno kostimi koje bi glumci trebali nositi pri izvođenje predstave, kao i pojedine ceremonije u drami prikazuju elemente bosanskohercegovačkog folklora i muslimanske kulture. Čitajući dramu katkada je teško vizualizirati izgled likova i dekora, ali koristeći turcizme pri opisima, Ogrizović pojačava i naglašava dah Orijenta koji unosi u svoju dramu: *na glavi mu je oko stara fesa crven turban i oko pasa crven pojas; odjeven je u dugačak fermen i u sive čakšire s kojih vise pod koljenom crvene rese* (isto: 152). Također, dosljedno koristi turcizme i u opisima ženskih likova: *Odjevena je svijetlom anterijom na kojoj su pod vratom dukati; dimije su izvezene srebrom, a na glavi jemenija* (isto: 156). Iz navedenih citata može se zaključiti kako Milan Ogrizović svojim opisima u drami prikazuje bogato ornamentiranu sliku svijeta kakvu zahtijeva artistička drama.

Tako izgrađena slika svijeta onemogućuje prikazivanje likova koji bi gledateljskoj i čitateljskoj publici mogli biti sunarodnjaci i suvremenici. Naime, u artističkim tragedijama i komedijama *likovi samo iznimno reprezentiraju sunarodnjake i suvremenike svoj publike* (Senker, 2000: 17), dok u verističkim dramama *likovi samo iznimno nisu dramski zastupnici ljudi s našeg podneblja* (isto: 17). Budući da artizam od autora traži da svoje likove smjesti u sliku nekog drugog svijeta, jasno je kako oni ne mogu biti likovi iz svijeta koji okružuje publiku, već moraju biti vjerni pripadnici kreirane slike. Likovi u *Hasanaginici* već svojim imenima pokazuju jasnu pripadnost u kreirani svijet drame, a govorom i svojim izgledom tu pripadnost dodatno potvrđuju, čime je Milan Ogrizović odgovorio na još jedan od zahtjeva artizma. Govoreći o likovima potrebno je napomenuti kako na artističku pozornicu stupaju i irealni likovi, odnosno likovi koji nemaju status mogućih živih ljudi. No u Hasanaginici se ne pojavljuju irealni likovi, već potrebu za

nečime što ne pripada svijetu živih ljudi, Ogrizović ispunjava podarivši svojim likovima dah rajske ljubavi te omogućivši im sjedinjenje duša onkraj ovozemaljskog iskustva. Darujući im sevdah ispunio je potrebu artizma za irealnim, ali ostavljajući pitanje u čitateljima je li sevdah uistinu irealan.

3.2.4. Odnos prisutnog i odsutnog

Jedna od čestih karakteristika artističkih drama je pojava prizora koje čitatelji i publika ne mogu razumski, a niti svojim osjetilima pojmiti. Točnije, *budućnost, prošlost, daleki krajevi, podsvjesno i onostrano objavljuju se likovima – i gledateljima – u scenski realiziranim snovima ili vizijama te govorima nadahnutih proroka i vidjelaca, s kojim se i artistički dramatičari pokatkad vole identificirati* (Senker, 2000: 18). Primjer scenski realiziranih snova pronalazimo i u Ogrizovićevoj *Hasanaginici*: *Pred šator su iznijeli me jednom / O ponoći. Ja sam tako ležo / I u zvijezde gledao sam gore. / Ne znam da l' sam sanjao ili gledo, / Sav mi se je ko raskrio dženet. / Mislio sam da sam umro, ljubo, / Pa da s tobom idem perivojem / Prorokovim … Šaptao sam u noć: / Ne čekaj me u bijelu dvoru, / Već u vrtu tamo Prorokovu / Preno sam se. Tebe nema, ljubo!* (Ogrizović, 1969: 198). Iz citat je vidljivo kako se Hasanagi priviđa raj, što je ekvivalent za turski dženet, odnosno, on doživljava iskustvo koje je nedostupno čovjekovim osjetilima i razumu. Mističnosti prizora pridonosi i vrijeme u kojem se prizor odvija, a to je zvjezdana noć te zbog toga nije moguće utvrditi sanja li Hasanaga ili je riječ o viziji. Budući da je Hasanaga bio bolestan, ne može se odbaciti mogućnost da je njegovo viđenje dženeta posljedica groznice u kojoj se nalazio. Upravo zbog toga što nije moguće odrediti uzrok onostranog objavljenja, prizor i dalje u potpunosti ostaje mističan i neshvatljiv, čime pridonosi zanimljivosti drame te omogućuje čitateljskoj i gledateljskoj publici bijeg iz svakidašnjice realnog života. No ovaj prizor ujedno je i jedan od važnijih prizora u drami jer predstavlja trenutak iz kojega izvire tragičnost cijele drame. Ne pojavivši se u Hasanaginu šatoru u trenutku njegova ljubavnoga zanosa, sevdaha, Hasanaginica će ostati neshvaćena u svojoj ljubavi prema mužu.

Hasanagino onostrano iskustvo u suprotnosti je s ulogom Hasanaginice kao žene i majke, odnosno sevdah i brak međusobno se isključuju i sučeljavaju u ovoj drami, što artizam i očekuje. Boris Senker navodi kako je *u artističkoj drami riječ o odnosu isključivanja i sučeljavanja prisutnog i odsutnog, vidljivog i nevidljivog, izgovorenog i prešućenog, dokučivog i nedokučivog, bjelodanog i tajnog* (Senker, 2000: 17). Upravo zbog toga sevdah kao *izravno*

sjedinjenje duša onkraj ovozemaljskog iskustva, izvan stvarnog prostora i vremena (isto: 141) isključuje bračni odnos koji je ovostran, životan i iskustven. Nasuprot tomu sevdah predstavlja duhovno iskustvo koje nije s ove strane svijeta, već u *vrtu Prorokovu*, stoga se odnos između sevdaha i braka može promatrati i kao odnos života i smrti. Budući da su to antonimni pojmovi, jasno je kako se oni isključuju i kako je ostvariv samo jedan pojam, ali da bi se mogli isključiti, potrebno je njihovo sučeljavanje. Tako u trenutku kada Hasanaginica uz svoju ulogu žene i majke biva vođena sevdahom, dolazi do sukobljavanja između njezine životne uloge i daha rajske ljubavi te kao posljedica sukoba ostaje njezino mrtvo tijelo. A Hasanagine riječi upravo to potvrđuju: *(dugo je ostao u naručju s Hasanaginicom sve ju življe grleći) Ljubo moja, taku sam te hio! / (Strgne joj duvak s lica) / Daj mi amo oči da ih vidim! / Je l' to sanak il je zbilja sevdah? / Oči daj mi! / (Kako mu je klonula mrtvo na ruke, pridrži je.) / Što je? ... Alah! ... Mrtva?! / Puče li joj srce?! / (Rikne strašno pogledavši naokolo.) / Umrla je*! (Ogrizović, 1969: 305). Napetost između braka i sevdaha ili uopćeno govoreći napetost između ovostranog i onostranog karakteristična je za artističke drame te je vrlo često dramski sukob zasnovan na isključivanju i sučeljavanju tvarnog i duhovnog iskustva, što je Milan Ogrizović i pokazao u svojoj drami.

3.2.5. Glazba kao komentar

Autori artističkih drama često zahtijevaju da *zbivanja u drami prati glazba koja treba biti stilski sukladna prikazanom svijetu, ali da u njemu nema vidljiva ili sugerirana izvora* (Senker, 2000: 18). U Ogrizovićevoj Hasanaginici glazba prati zbivanja na nekoliko mjesta, ali ona je najčešće naznačena u didaskalijama ili jedan od likova izravno muzicira. Glazba kao dramatičarski komentar zbivanja pojavljuje se već u prvome činu naznačujući tragičnost sukoba dvaju protagonista, Hasanage i Hasanaginice. Ali u skladu sa zbivanjem u drami jest i osvjetljenje: *(Pao je mrak. Osobito ovdje sprijeda pod stabljem slabo se vidi. Otraga je iz tmastih oblaka isplovio tužan mjesečev srp, pa baca slabo, tajanstveno svjetlo. JEDNA ROBINJICA vrlo tih prebire u kitaru.)* (Ogrizović, 1969: 196). Mrak na sceni omogućuje robinji da ostane nezamijećena te da njezino sviranje kitare bude prikazano kao glazbeni komentar bez vidljivog izvora, dok mjesečeva svjetlost skreće pozornost na odnos između protagonista. Na taj se način gledatelje i čitatelje podsjeća da je svijet sazdan na pozornici umjetnina koju ne treba tumačiti kao presliku nekog fragmenta povijesnog svijeta. Jer u ovome se slučaju igra svjetla i glazbe

pojavljuje kao dramatičarski komentar zbivanja, tj. kao najava tragičnog sukoba Hasanage i Hasanaginice koji će kulminirati na samome kraju drame.

Zamjetno je i kako s odlaskom Hasanaginice iz Hasanagina dvora glazba postaje glasnija te kako se pjesmi i plesu pridružuju ostale robinjice: *PINTOROVIĆ Ja još samo ilmi haber čekam, (Okrene se prema Hasanaginici i popuđu oboje tamo desno prema sjenici ne slušajući pjesme.) (GLAZBA je udarila. IGRAČICE se okupile.)* (isto: 203). Svojevrsno slavlje nastavlja se i u drugome činu, ali je uzrok drukčiji. Imotski kadija uz tamburu slavi dogovoreno vjenčanje s Hasanaginicom: *IMOTSKI KADIJA (sišao, upravo sletio niz basamke, zaustavio se dolje pod drvetom, pa će još glasnije uz tamburu) Urodilo grožđe biserovo / Oko dvora Hasanaginice…* (isto: 232). No da je njegova sreća kratkoga vijeka kao i sreća robinjica iz prvoga čina, dolazi do izražaja u trećem činu kada se s pjesmom pridružuje i sam Hasanaga. Njegova pjesma krije osjećaje koje ne može izreći riječima te na neki prepričava sukob s voljenom ženom: *HASANAGA Kroz bašču mi voda teče, / Ja je ne pijem. / Krajem vode ruža cvate, / Ja je ne berem. / … U ružici bulbul piva, / Ja ga ne slušam, / Već ja jamim kamen-stinu, / Pa ga otiram: / Haj otolen, bulbul-tico, / Ja te ne slušam. / Ovdi nema ljube moje, / Da te posluša … / Otišla je nadaleko / Svojoj rodbini. / Da je mogu na snu vidit, / Ko da došla bi, / Da mi more knjiga doći, / Ko da bi je vidio…* (isto: 264-265). Iz Hasanagine je pjesme vidljivo kako glazba više ne služi samo za komentiranje zbivanja, nego kako postaje medij kroz koji se progovara te time pridonosi kulminaciji i raspletu dramskoga sukoba dvaju protagonista.

Nakon što su izdvojena obilježja koja pred dramu postavlja artizam te su ona objašnjena i oprimjerena citatima iz *Hasanaginice*, može se zaključiti kako su atributi „čista“ i artistička s pravom dodijeljeni Ogrizovićevoj tragediji. No bez osobnih intervencija i autohtonosti Milana Ogrizovića kao dramatičara, *Hasanaginica* ne bi doživjela više od 150 izvedaba na zagrebačkoj pozornici[12] te ju ne bi bilo moguće iznova postavljati na scenu. A kritika Branimira Mašića to i potvrđuje: *Hasanaginica se može čitati ili gledati bezbroj puta sa najvećim uživanjem i uvijek će se naći nešto novo, svijetlo i uzvišeno što će nas do dna duše potresti ili nas dići u azurne visine. To je jedno od onih naših neprolaznih djela…*[13]

[12] Taj podatak navodi Boris Senker u: *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940),* Disput, Zagreb, 2000, str. 139

[13] Kritički komentar Branimira Mašića donosi Boris Senker u: *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940),* Disput, Zagreb, 2000, str. 154

4. Osobitosti *Hasanaginice* Milana Ogrizovića

4.1. Sukob tradicije i novog

Neprolaznost Ogrizovićeve *Hasanaginice* ogleda se prije svega u sukobu tradicije i novoga, odnosno u begovskom nasljeđu Hasanaginice i Hasanaginom stečenom položaju u društvu. Razlika u podrijetlu protagonista od velike je važnosti jer je utjecala na razvoj sukoba i nesporazuma među njima. Hasanaga je kroz cijelu dramu prikazan kao vitalan pučanin, kao impulzivna osoba koja nije sputana konvencijama te kao osoba koja je do položaja došla isključivo svojim zaslugama, borbama na ratištu. No upravo se sve to suprotstavlja Hasanaginičinom podrijetlu jer ona je begovskoga roda, dolazi iz aristokratske obitelji te je time opterećena tradicijom, sputavaju je društvene konvencije koje ju ujedno čine pasivnom i povodljivom. Aristokratsko i pučansko u drami se samo naizgled sjedinjuju u braku Hasanaginice i Hasanage jer se uočava kako razlika u podrijetlu zapravo nikada nije bila prevladana: *PINTOROVIĆ: A šta bi rekla?! Znamo Hasana, / Od kakova je roda i koljena / I kakova je glasa i poštenja… / To čobanin je što se agovanja / Dočepao na pušci i handžaru, / I u rod nam se smiješo begovski, / Pa sada misli da mu izun je / I s ženom taki biti.* (Ogrizović, 1969: 175-176). Hasanaginičinoj obitelji oduvijek je smetalo što iza Hasanagina imena ne stoji tradicija, već puška i pučansko, što beg Pintorović potvrđuje svojim riječima. No samo podrijetlo kao takvo nije ključno za sukob protagonista, već ono što podrijetlo donosi sa sobom, a to je tradicija nasuprot novom, suvremenom i slobodi. Upravo je to vidljivo u trenutku kada bolesni Hasanaga očekuje posjet svoje ljube u šatoru, ali ne dočekavši ju ostaje razočaran misleći kako ga ona više ne ljubi. Objašnjavajući Hasanaginici razloge Hasanagina ponašanja, beg Pintorović kaže: *On ne mogo ti, veli, prostiti, / Što nisi njemu u bolesti došla, / Da priviješ mu rane!* (isto: 178). No to samo pojačava Hasanaginičinu začudnost: *I to je dakle grijeh mi! Zar sam mogla / Daleko tamo ići u goru / Kroz svijet toliki, nogom gazit stid, / Što muslimanki je svakoj svetinja?! / Zar nije naše: biti kod kuće / I čuvat djecu, čuvat ognjište, / Prag kućni? – Zar je poslao po mene? / Zaželio me možda? Nije nikada…* (isto: 178). Njezinim ponašanjem upravljaju naučeni obrasci ponašanja i tradicija, ona svoju ljubav prema Hasanagi ne može izdići iznad tog naučenog i uvriježenog načina ponašanja te mu zbog toga ne odlazi u posjet, nego ostaje kod kuće brinuti o domu i djeci kako i priliči jednoj muslimanki i begovici. Nasuprot tomu, Hasanaga vođen nagonima i kao osoba koja ništa ne duguje rodu i tradiciji ne može shvatiti njezin

nedolazak. Budući da je on lišen predrasuda koje begovski rod stavlja pred Hasanaginicu, njegova ljubav je isto tako slobodna i strastvena te to očekuje i od Hasanaginice koja taj zahtjev ne može ispuniti zbog pravila nametnutih rodnim nasljeđem i tradicijom.

4.1.1. Sevdah

Iako suprotstavljeni, tradiciju i novo povezuje sevdah. Milan Ogrizović u svojoj je drami razvio dvije snažne ličnosti te je njihov odnos izgradio na strastvenoj ljubavi izdižući tako ulogu Hasanaginice kao žene, a ne kao majke, što je osnova narodne pjesme. I Hasanaga i Hasanaginica u drami su vođeni sevdahom, ali zbog tradicije te razlike u običajima, njihov se sevdah ostvaruje različito. Tako Hasanaga očekuje da Hasanaginicu u njegov šator dovede sevdah koji će srušiti sve zaprjeke nametnute tradicijom i odgojem: *Da si išto voljela me, ljubo, / Ti bi čula uzdah moj s daljine / i po nje bi bila meni došla!... / Nisi htjela da mi dođeš, ljubo! / Ponosna si – kamena si srca!... / Po sevdah se poslati ne može, / Sam on dođe, kad hoće, ljubo!* (isto: 194-195). Hasanagina je ljubav nesputana te on isto takvu ljubav očekuje od Hasanaginice, no opterećena tradicijom primorana je ulogu žene i majke pretpostaviti sevdahu: *Pred vama ja sam sevdah skrivala, / Pred djecom mati, a uza njeg ljuba. / A kad smo bili sami, onda sam / Svim voljela ga srcem. Kćeri moja / Od svega što nam Alah dao je, / Ta dragost, sevdah – to je najljepše!* (isto: 164). Za razliku od Hasanagina sevdaha, njezin sevdah ogleda se u spremnosti da se ubije ukoliko je Hasanagina ljubav prema njoj nestala jer draže joj je biti mrtvom nego odbačenom i prezrenom od muža i osobe koju voli: *Ta, pustite me vrhu najvišem! / Do tančice ću trkom trčat kule, / Vrat lomiti ću kuli niz pendžere, / Nek pogaze me konji njegovi!* (isto: 171). No uviđajući kako ih oboje veže isti sevdah, koji iskazuju različito zbog onoga što im je podrijetlo nametnulo, dolazi do pokušaja ujedinjenja tradicije i novoga, odnosno do pomirenja Hasanage i Hasanaginice. Nažalost, postaje jasno kako se tradicija ne može spojiti s novim, barem ne u svijetu živih: *HASANAGA (zanio se sav gledajući mrtvo lice Hasanaginice, tiho i čeznutljivo) Čuj, čuj, ljubo, kako si mi došla. / Ne ko žena. Ne, ne! Kao druga! / Kao onda u snu … pred šatorom … / O ponoći … kad su zvijezde sjale … Kad nam Svečev dženet raskrio se …* (isto: 306). Sevdah kao dah rajske ljubavi i onostrano iskustvo sukobljava se s ulogom Hasanaginice kao žene i obrascima ponašanja koje joj ta uloga nameće te je njezina smrt dokaz nepomirljivosti tradicije i novoga. Budući da Milan Ogrizović dramatičnost svoje *Hasanaginice* gradi upravo na strastvenoj ljubavi, jasno je kako u drami ne može doći do pomirenja tradicije i

novoga jer bi drama tada izgubila svoju tragičnost i čari koje iznova privlače čitatelje i gledatelje. Tragedija Hasanaginice kao žene koja u svojoj nutrini proživljava sukob između sevdaha i onoga tradicionalnoga što je usvojila odgojem pokazatelj je Ogrizovićeve autohtonosti kao dramatičara te je ujedno osnovna razlika u odnosu spram narodne pjesme.

4.1.2. „Mladi“ i „stari“

Sukob tradicije i novoga u *Hasanaginici* Milana Ogrizovića literatura katkada tumači i kao prijepor između „mladih“ i „starih“ u razdoblju hrvatske moderne[14]. Iza prijepora „mladih“ i „starih“ kriju se odjeci sučeljavanja modernizma i tradicionalizma, buntovnog individualizma i socijalnog konformizma. Točnije, oni se ogledaju u odnosu Hasanage i Hasanaginice. Hasanaga bi kao buntovni individualist koji zazire od tradicije i svega onoga što ona postavlja pred Hasanaginicu predstavljao utjelovljenje „mladih“, dok bi Hasanaginica kao osoba sputana tradicijom predstavljala „stare“. Možda se upravo u tom prijeporu krije odgovor na pitanje koje postavlja Ana Lederer, *zašto se između Hasanage i Hasanaginice sve to tako dramatično dogodilo, nezaustavljivo se zahuktavši do takva finala (*Lederer, 2004: 70). Prema mišljenju Ivana Trojana, *jedini racionalan odgovor leži u Ogrizovićevoj svjesnosti kao iskonskog dramskog pripadnika hrvatske moderne u jalovost sukobljavanja „mladih“ i „starih“ na hrvatskoj kulturno-literarnoj sceni* (Trojan, 2011: 80). S tom tvrdnjom možemo se složiti te zaključiti kako Hasanaginičina smrt prikazuje jalovost sukoba „mladih“ i „starih“ u vremenu hrvatske moderne. Kao što se tradicija kod Hasanaginice suprotstavlja s novim kod Hasanage, tako se i oprečna usmjerenja hrvatske moderne suprotstavljaju. Ali povezujući Hasanagu i Hasanaginicu sevdahom, može se naslutiti kako oprečna usmjerenja moderne i nisu toliko oprečna te kako se ona na skriven način isprepliću i sjedinjuju, što još jednom dodatno potvrđuje jalovost sukoba.

[14] O odnosu tradicije i novog kao o sukobu „mladih“ i „starih“ govori Ivan Trojan u svojoj doktorskoj disertaciji *Dramska, kazališna i kulturno-politička djelatnost Milana Ogrizovića i bečka moderna,* str. 80 te Boris Senker u: *Hrestomatija novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940),* Disput, Zagreb, 2000, str. 141

4.2. Sporedni likovi

Iako se Ogrizovićeva *Hasanaginica* zasniva na produbljivanju odnosu između Hasanage i Hasanaginice, zamjetno je kako autor gradi i razrađuje sporedne likove i događaje vezane uz te likove. A to je vidljivo u likovima Imotskoga kadije i njegove tetke Aiše. Sporedni lik Aiše Ogrizović razrađuje pridajući liku određenu manu. Točnije, tetka Aiša ima govornu manu, ona muca: *AIŠA Te p-pjesme n-nema, da je on n-ne bi zno uz t-tamburu s-sitno kucati, a t-tanko popivati!* (Ogrizović, 1969: 213). Zbog te govorne mane, lik tetke Aiše postaje komičan, a Branko Hećimović smatra kako se *u mucavosti Aiše ujedno odražava i Ogrizovićevo nastojanje da se potčini i prikloni ukusu kazališne publike i da unošenjem jeftine komike relativno obogati svoj izraz, a i proširi raspon raspoloženja i ugođaja drame* (Hećimović, 1976: 138). Budući da prizor s likom tetke Aiše obogaćuje samo početak drugoga čina, nameće se pitanje je li taj lik građen samo s namjerom obogaćivanja izraza jeftinom komikom i sa željom da se drama približi i svidi publici. Ako se prisjetimo navoda Borisa Senkera o više od 150 izvedaba *Hasanaginice* na zagrebačkoj sceni, tada postaje jasno kako Milan Ogrizović nema potrebu služiti se *jeftinom komikom* kako bi svojoj drami osigurao publiku. Odnos Hasanage i Hasanaginice ono je što privlači gledatelje i čitatelje, a prizor s mucavom tetkom Aišom i tetkom Hatom služi kako bi se mogao razraditi drugi čin koji protječe u znaku prosidbe Imotskoga kadije. Likovi Aiše i Hate uvode Imotskoga kadiju u dramu, a Aišina mucavost kao komični element jedino može umanjiti tragičnost vjenčanja Imotskoga kadije s Hasanaginicom čije srce i dalje pripada Hasanagi. S pojavom lika tetke Aiše ujedno je omogućeno i da se razradi sporedni događaj oko darivanja Hasanaginice te oko njezine prošnje.

Drugi sporedni lik kojega Milan Ogrizović razrađuje jest, kao što je i rečeno, Imotski kadija. Osobitost toga lika krije se u umijeću sviranja tambure te u ljubavi prema Hasanaginici koju gaji još od djetinjstva. Kako je svijest o razradi lika Imotskoga kadije postojala i prije njegova pojavljivanja u drugome činu, svjedoči nam *ašikovanje* Imotskoga kadije pod Hasanaginičinim prozorom. Dakako, to saznajemo posredno u razgovoru Hasanaginice i Sultanije, ali tada ne znamo kako je riječ o Imotskome kadiji: *Pod kulu našu netko došao, / Sedefli on je igro tamburu. / Do pendžera mi dopro muški glas, / Da nije ašik tvoj, Sultanijo?* (Ogrizović, 1969: 160). Tek u drugome činu saznajemo kako je to bio Imotski kadija, što potvrđuje da je razrada sporednoga lika bila namjerna i potrebna kako bi drama postupno mogla ići prema svomu vrhuncu i tragičnomu obratu. Pojava Imotskoga kadije kao lika ključna je za rasplet drame, a kako nas s likom i njegovim namjerama u drugome činu upoznaju njegove tetke Aiša i Hata, ne možemo

smatrati da je lik Aiše unesen jedino radi jeftine komike. Također, razradom sporednih likova nije narušeno poetsko jedinstvo djela, s čime se ne slaže Branko Hećimović misleći suprotno, jer, kao što je već rečeno, bez pojave i razrade sporednih likova tragični obrat u drami bio bi teško ostvariv. Odnosno, drama bi bez razrađenih sporednih likova bila nekonzistentna, izgubila bi svoju osobitost te bi bila samo blijeda kopija predložaka na temelju kojih je nastala.

4.3. Likovi pomagača

Osim što Milan Ogrizović razrađuje sporedne likove u drami, on svojim likovima dodjeljuje i ulogu pomagača. Iako dobro skrivena, ta se uloga može pronaći u likovima Umihane, Hasanagine majke, i Pintorović-bega, Hasanaginičina brata. Umihana i Pintorović-beg velikim su dijelom utjecali na dramski zaplet te na razdvajanje Hasanaginice i Hasanage. Umihana je svojim lažima o Hasanaginičinoj vjernosti potaknula Hasanagu na razmišljanje o sevdahu te na odluku da ju otjera iz doma: *Nemoj, mati, ti si prva o njoj / Posumnjala preda mnom. Da, ti si / Prva nako izdaleka nešto / Govorila. Jesi, jesi! Ti si / Mene dalje naustila na nju.* (isto: 272). No uloga Umihane kao lika pomagača nije jedino u namjeri da svoga sina udalji od Hasanaginice, već Umihana kao majka pokušava zaštiti Hasanagu te ga odvesti iz kule na dan vjenčanja Hasanaginice i Imotskoga kadije: *HASANAGA Tajila si, a zbog mene, mati. / Sada vidim da si dobra! Ti si / Sve mi šćela skriti – i u prosce / Odvesti me, da sramote nije / Kada budu svati prolazili.* (isto: 277). Sličnu ulogu u drami ima i beg Pintorović, on poput Umihane potiče Hasanaginičin odlazak iz kule ocrnjujući Hasanagino ponašanje: *Ta čulo se, / Da tebe davno Hasan zameće, / Da po šatoru drži robinje, / A tebe ne smije otjerati s dvora, / Jer čestita si – i zbog djece ne smije - / Pa samo čeka, vele, makar što, / Da nađe kakvi povod* - (isto: 177). No njegova uloga kao pomagača najviše dolazi do izražaja u vjenčanju Hasanaginice i Imotskoga kadije jer je prijateljstvo Pintorović-bega s kadijom uvelike utjecalo na Hasanaginičinu odluku o vjenčanju. Njegovi postupci, kao i Umihanini, vođeni su željom da zaštite i usreće one osobe do kojih im je najviše stalo te ih se zbog toga ne može osuđivati u njihovim namjerama.

Likovi pomagača, osim što otkrivaju svoje osobine pri pokušaju razdvajanja protagonista, pomažu nam upoznati Hasanagu i Hasanaginicu te možemo uočiti kako su oboje povodljive osobe nedovoljno snažne da se odupru svom ponosu i utjecaju drugih. A iako bi uloga likova pomagača, sudeći prema njihovom imenu, trebala biti pomoći protagonistima, vidljivo je upravo suprotno. Odnosno, svojim uplitanjem u odnos između Hasanage i Hasanaginice, likovi

pomagača im odmažu te ih razdvajaju. Poljuljani u svojoj ljubavi, i Hasanaga i Hasanaginica traže oslonac u članovima obitelji te si time i određuju sudbinu. Upravo je to ključ za shvaćanje uloge likova pomagača i njihova imena jer oni pomažu u zapletu radnje, oni su ga i stvorili svojim uplitanjem u živote protagonista. Stoga bi Umihanu i Pintorović-bega mogli smatrati pomagačima jedino u kreiranju zapleta drame, dok bi njihova uloga u odnosu između Hasanage i Hasanaginice bila suprotna od pomagačke. Bez obzira na to što su likovi pomagača sporedni likovi, njihovo sudjelovanje u drami od velike je važnosti.

Ne zadržavajući se samo na odnosu glavnih likova već razrađujući i sporedne likove kao i događaje vezane uz te likove, Milan Ogrizović udahnuo je svojoj *Hasanaginici* osobni pečat. A gradeći sukob između Hasanaginice i Hasanage na nepomirljivoj suprotnosti begovskog nasljeđa i tradicije nasuprot novom i buntovnom te unoseći dah sevdaha, osigurao je svojoj drami čitateljsku i gledateljsku publiku. Budući da Ogrizović nije želio stvoriti dramu koja će biti vjerna kopija narodne pjesme, osobitosti koje unosi u *Hasanaginicu* pokazatelj su njegove uspješnosti kao dramatičara te njegove pjesničke i umjetničke kvalitete kao cjelokupnog kazališnog čovjeka.

5. Zaključak

Milanu Ogrizoviću, jednom od najistaknutijih dramatičara s početka dvadesetoga stoljeća, s pravom je dodijeljena titula kazališnog čovjeka. Njegov cjelokupni rad vezan je uz kazalište te su i njegove drame više pisane za izvođenje na sceni nego za čitanje. Ali uslijed političke aktivnosti, o Ogrizovićevom su stvaralaštvu često donošeni zaključci temeljeni na usporedbi njegova umjetničkoga djelovanja s izvanknjiževnim kontekstom te je rad ovoga autora potrebno revalorizirati i pridati mu vrijednost koju zaslužuje. Budući da se njegovoj najizvođenijoj drami *Hasanaginici* često pridaju atributi „čista“ i artistička, bilo je potrebno utvrditi opravdanost ili neopravdanost tih atributa. Gradeći svoju dramu na slici iz književnog folklora te pri tome obilato crpeći iz tradicije kako na tematskom tako i na morfološkom, leksičkom, sintaktičkom i metričkom planu, Ogrizović pokazuje da *Hasanaginica* predstavlja samosvojnu umjetninu kao i što pokazuje da je sposoban odgovoriti na osnovne zahtjeve artizma. Koristeći i stih i prozu u dijalozima svojih likova te unoseći dah Orijenta vidljiv u opisima eksterijera, interijera kao i u odjeći likova, autor u dramu uvodi i druga artistička obilježja. No Milan Ogrizović odgovara i na ostale zahtjeve artizma, u dramu uvodi glazbu kao dramatičarski komentar te na odnosu isključivanja i sučeljavanja ovostranog iskustva braka s onostranim iskustvom daha rajske ljubavi gradi tematsku osnovu odnosa između Hasanage i Hasanaginice.

Iako je rad pokazao kako *Hasanaginica* uistinu jest „čista“ artistička tragedija, osobitost Ogrizovićeve drame krije se u onome što ju izdvaja od sličnih dramatizacija ostalih autora. Sukob između Hasanage i Hasanaginice koji je izgrađen na nepomirljivoj suprotnosti begovskoga nasljeđa i tradicije nasuprot novom, slobodnom i buntovnom ono je što drami osigurava čitateljsku i gledateljsku publiku i što razlikuje dramu od narodne pjesme jer naglašava tragediju Hasanaginice kao žene, a ne kao majke, što čini pjesma. Zbog suprotnosti skrivene u podrijetlu, protagonisti ne mogu jednako odgovoriti na sevdah koji osjećaju te iz toga izvire tragičnost ove drame. Ali zapletu i tragičnosti svojim sudjelovanjem pridonose i sporedni likovi koje Ogrizović dodatno razrađuje, kao što razrađuje i događaje vezane uz te likove. Navedene osobitosti koje je Milan Ogrizović unio u svoju dramu, dokaz su tomu da autor nije želio stvoriti vjernu kopiju narodne pjesme, već autohtono umjetničko ostvarenje, što je i uspio. Ujedno, osobitosti *Hasanaginice* pokazatelj su Ogrizovićevog pjesničkog i dramatičarskog umijeća te njegove veličine i značaja kao kazališnog čovjeka.

Literatura

Gavella, Branko, *Uz Ogrizovićevu „Hasanaginicu“,* „Hrvatska pozornica“, god. 1941/42, 25, Zagreb

Hećimović, Branko, *Traženja, zablude i rezultati u dramskom stvaranju Milana Ogrizovića*, u: *13 hrvatskih dramatičara*, Znanje, Zagreb, 1976.

Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1981.

Lederer, Ana, *Milan Ogrizović, pravi pripadnik stilskog pluralizma moderne*, u: *Ključ za kazalište*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek, 2004.

Ogrizović, Milan, *Hasanaginica*, u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knjiga 72, Zora – Matica hrvatska, Zagreb, 1969.

Senker, Boris, *Hrestomatije novije hrvatske drame, I. dio (1895-1940)*, Disput, Zagreb, 2000.

Šicel, Miroslav, *Povijest hrvatske književnosti XIX. stoljeća, Knjiga III. – Moderna*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.

Trojan, Ivan, *Dramska, kazališna i kulturno-politička djelatnost Milana Ogrizovića i bečka moderna* (doktorska disertacija), Zagreb, 2011.