# Panonizam u slavonskih dramatičara u prvoj polovici 20. stoljeća

**Rebrina, Nikolina**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2014**

*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:142:306057

*Rights / Prava:* In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-03-28**

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

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti, nastavnički smjer

Nikolina Rebrina

# Panonizam u slavonskih dramatičara u prvoj polovici 20. stoljeća

Diplomski rad

Mentor: doc. dr. sc. Ivan Trojan

Osijek, 2014.

*Ne tajim, draga mi je zemlja, draža od žene, neba, raja,*
*jer me ona dala i u nju se vraćam, za nju gubim život.*

(J. Kosor, *Požar strasti*)

Sažetak

Panonizam se, kao književnoteorijski pojam, shvaća dijelom stilskog identiteta teksta te su se ovim radom željeli ispitati njegovi ostvaraji u dramskome stvaralaštvu slavonskih autora iz prve polovice 20. stoljeća. Analiza *Povratka* Srđana Tucića i *Požara strasti* Josipa Kosora potvrdila je panonizam kao nadgradnju nad osnovnu dramsku priču, što upućuje na njegovu podređenost ostalim strukturnim razinama dramskoga teksta. Takva pozicija panonizma u dramskim tekstovima dovodi do međusobnog ispreplitanja panonističke stilistike i poetika razdoblja te omogućuje reinterpretaciju određenih motiva i postupaka u dramama. Tematsko-motivskim okosnicama panonizma i najistaknutijim točkama pokazali su se zemlja i voda, zasebno i u interakciji. U tom je kontekstu izrazito naglašeno osjećanje zemlje kao vlastitog tijela i egzistencijalnog iskona, što upućuje na identitetnu povezanost humanitetnog tijela sa zemljom i njezinim plodovima. Panonistička se stilistika u proučavanim dramama ostvaruje oblikovanjem autentične slike panonskoga prostora s osobitim naglaskom na dokumentarističnost slavonskoga sela i njegovu arhitekturnu sliku. Tome ujedno pridonose toposni i običajni panonizam te, kao novi uočeni tip, govorni panonizam koji je s obzirom na narav dramskih tekstova postao dominantan. Svojom su se učestalošću i funkcionalnošću pokazali i sinegdohalni označitelji koji potvrđuju topos sela i ruralnoga prostora kao nadtopos panonizma. Karakteristične sastavnice dramskoga teksta (didaskalije, popis osoba i njihov opis) u radu su se potvrdile pogodnim sredstvom za unošenje panonističkih obilježja, što upućuje na posebnosti panonističke stilistike u dramskome pismu te na novi put u proučavanju i panonizma i tekstova slavonskih dramatičara.

Ključne riječi: panonizam, *Povratak*, *Požar strasti*, zemlja, selo, identitet

**Sadržaj**

1. Uvod ..... 1
2. Uvod u panonizam ..... 3
2.1. Pojmovno određenje ..... 3
2.2. Motivske točke panonizma ..... 4
2.3. Uzorak panonizma ..... 5
3. Stilski pluralizam dramske moderne ..... 7
4. Panonizam u *Povratku* Srđana Tucića ..... 10
4.1. Najjači kazališni talent moderne ..... 10
4.2. Autentična slika slavonskoga sela ..... 11
4.3. Vizualna identifikacija likova ..... 13
4.4. Odnos zemljine učinkovitosti i identiteta ..... 15
4.5. Vode dramskoga lika ..... 18
4.6. Emocionalne krajnosti – od euforije do traume ..... 19
4.7. Jezik u ulozi određenja prostora ..... 22
4.8. Zaključno o panonizmu u Povratku ..... 24
5. Panonizam u *Požaru strasti* Josipa Kosora ..... 27
5.1. Hrvatski Gorki ..... 27
5.2. Didaskalije kao identifikatori panonskoga prostora ..... 29
5.3. Zemlja kao vlastito tijelo ..... 30
5.4. Međuuvjetovanost zemlje, plodova i humanitetne egzistencije ..... 33
5.5. Sinegdohalni označitelji u panonizmu ..... 35
5.6. Suodnos prostora i ideje ..... 39
5.7. Zaključno o panonizmu u Požaru strasti ..... 42
6. Zaključak ..... 45
Literatura ..... 47

# 1. Uvod

Panonizam kao dio stilskog identiteta teksta književnoj je teoriji odavno poznat, no tek je nedavno postao predmetom opsežne studije koja propituje utjecaj panonskoga prostora u poetskim ostvarajima autora s toga geografskog područja. Budući da dvoknjižna studija *Panonizam hrvatskoga pjesništva* opisuje isključivo pjesnički korpus u trostoljetnom kontinuitetu koji motivsko-tematskim slojem priziva Panonsku nizinu, uočena je potreba za propitivanjem javlja li se panonistička stilistika i u ostalim književnim rodovima, prije svega u dramskome pismu. Ovim se radom željelo odgovoriti na uočenu potrebu i istražiti ostvaraje panonizma u dramskim tekstovima slavonskih dramatičara. Polazeći od spoznaje kako panonizam svoju punu afirmaciju postiže u poeziji te kako je u prozi dio ukupnog stilskog identiteta teksta podređenog ostalim strukturnim razinama, nastojalo se ispitati odgovara li takva percepcija panonizma i u dramskim tekstovima. Stoga je pred rad postavljeno nekoliko ciljeva – istražiti pojavljuje li se panonizam uopće u dramama, preko kojih se motiva uvodi, kakvu funkciju ima u tekstu te može li se o panonizmu govoriti kao o posebnom stilu unutar stilistike određenoga perioda ili joj je on podređen. Za dramske predloške na kojima će se proučavati ostvaraji panonizma odabrane su reprezentativne drame iz prve polovice 20. stoljeća, točnije iz vremena hrvatske moderne. Njihova je tematika preuzeta iz slavonskog seoskog života te bi ona u svojoj obradi nužno trebala sadržavati panonistička obilježja, što je bila temeljna pretpostavka za odabir baš tih predložaka. Riječ je o dvjema odabranim dramama, drami *Povratak* Srđana Tucića i drami *Požar strasti* Josipa Kosora. S obzirom da odabrani predlošci imaju specifičnosti uvjetovane rodovskim i žanrovskim određenjem, posebna će se pozornost posvetiti proučavanju upravu tih sastavnica kao dijela svojstvenog isključivo dramskim tekstovima kako bi se uočila njihova funkcija u oblikovanju panonističke stilistike.

Rad je strukturiran u četiri osnovna poglavlja od kojih svako sadrži nekoliko potpoglavlja tvoreći logičke cjeline unutar teksta. Prvo poglavlje nosi naslov *Uvod u panonizam* te nastoji dati kratak uvid u studiju S. Jukić i G. Rema *Panonizam hrvatskoga pjesništva*. Osim toga pojašnjava se značenje pojma panonizam i njegova uvjetovanost geografskim prostorom, daje se uvid u motivsko-tematske okosnice panonizma, ukratko se opisuju njegovi specifični podkorpusi i najistaknutija obilježja te se naznačuje protomodel panonizma. Poglavlje ujedno donosi kriterije kojima se vodilo u ovome radu pri određivanju autora kao slavonskih dramatičara. Drugo je poglavlje naslovljeno *Stilski pluralizam moderne* te za cilj ima ukratko opisati književna

strujanja u to vrijeme s osobitim naglaskom na dramsku i kazališnu produkciju. Budući da je vremensko razdoblje u kojem su nastali proučavani dramski predlošci ograničeno samo na vrijeme moderne, potrebno je ukazati na osobitosti toga razdoblja radi lakšeg razumijevanja odnosa među panonizmom, dramskim tekstovima i hrvatskom modernom. Detaljno pojašnjavanje modernističkih obilježja neće se provoditi jer je osnovni cilj rada ispitati ostvaraje panonizma, a drugo poglavlje u tom kontekstu doprinosi uočavanju prožetosti i ispreplitanja poetike vremena s panonističkom stilistikom, stoga je i uvršteno u rad. Sljedeća su dva poglavlja posvećena, kako naslov rada sugerira, proučavanju panonizma u dvama dramskim tekstovima. Treće poglavlje nosi naslov *Panonizam u Povratku Srđana Tucića* te je usmjereno detaljnoj analizi panonističkih obilježja Tucićeve drame. U tom će se poglavlju naznačiti kratka biobibliografija Srđana Tucića te će se pojasniti u kakvoj je vezi oblikovanje autentične slike slavonskoga sela, vizualne identifikacije likova, zemljine učinkovitosti i identiteta, vóda, emocionalnih krajnosti i jezika teksta s panonizmom u drami. Četvrto i ujedno posljednje poglavlje slično je naslovljeno kao prethodno, ali s razlikom u imenovanju proučavane drame. Poglavlje *Panonizam u Požaru strasti Josipa Kosora* u proučavanju panonističke stilistike stavlja naglasak na didaskalije, osjećanje zemlje, sinegdohalne označitelje te odnos prostora i ideje. Uz kratak pregled Kosorova života i rada tekst se poglavlja nastoji komparativno odnositi spram analize Tucićeve drame te opisati uočene razlike i sličnosti u ostvaraju panonizma dvaju dramskih tekstova. Zaključna će razmatranja dati cjelokupnu sliku panonizma koja se ostvaraje u tekstovima dvaju slavonskih dramatičar iz prve polovice 20. stoljeća.

## 2. Uvod u panonizam

### *2.1. Pojmovno određenje*

Panonizam kao stilska označnica reaktiviran je u suvremenoj hrvatskoj književnosti izlaskom studije Sanje Jukić i Gorana Rema *Panonizam hrvatskoga pjesništva*. Riječ je o dvoknjižnoj studiji koja se velikim dijelom naslanja na monografsku panoramu *Slava Panonije*[1] iz 1980. godine. Predmetni je korpus studije S. Jukić i G. Rema poezija nastala na panonskom prostoru tijekom duljeg vremenskog razdoblja, od humanizma do postmodernizma, koje svjedoči o stilskom kontinuitetu panonizma. Od poezije Janusa Pannoniusa, ističu autori, može se pratiti panonizam kao stilski pojam koji svoju punu afirmaciju postiže u poeziji, dok je u prozi „dio ukupnog stilskog identiteta teksta, koji se razvio upravo iz poezije i obično je funkcijski podređen ostalim strukturnim razinama“ (Jukić i Rem, 2012: 20). Iako se autori u svojoj studiji ne bave dramskim pismom, ovim radom pokušat će se utvrditi, kako to naslov rada sugerira, može li se ipak i u djelima slavonskih dramatičara govoriti o panonizmu kao posebnom stilu koji se proteže kroz različite stilske formacije unutar korpusa hrvatske dramske književnosti.

Panonizam u navedenoj studiji nosi dva različita značenja od kojih je jedno vezano uz terminologiju pojma, a drugo uz samo značenje. Terminološki, panonizam označava „niz geografskih i geoloških, a onda i povijesno-kulturnih značajki tipičnih za prostor nekadašnjeg Panonskog mora[2]“, dok kao književnoteorijski pojam „obuhvaća one stilske postupke na tematsko-motivskoj, formalnoj i subjektnoj razini književnoga teksta, koji se referiraju na – ili emitiraju te značajke“ (isto: 24). Definicijski određeno, panonizam bi bio „pojam čiji terminološki oblik upućuje na njegovu označiteljsku uporabnost u području stila, a njegova etimologija na to da postoji konkretno protopodručje iz kojega je moguće izlučiti jasne parametre stilske prepoznatljivosti te da je to protopodručje geografski određeno“ (isto: 25-26). Nadostavljajući se na tu tvrdnju može se dodati kako je panonski prostor bio dio isparcijaliziranog kontinentalnog ili, jednostavnije rečeno, njegov podprostor koji će uz geostrukturnu podvojenost utjecati na ostvaraje mogućih znakova njegove biologije u samome književnome tekstu.

---

[1] *Slava Panonije* panorama je istočnohrvatskog pjesništva koju je objavio Vladmir Rem 1980. godine u Vinkovcima. Antologija obuhvaća osamdeset i tri pjesnika, a naslovljena je prema stihovima Janusa Pannoniusa (Ivan Česmički) čijim opusom V. Rem započinje antologiju zavičajnog pjesništva slavonskih pisaca.

[2] Prostor Panonskoga mora obuhvaćao je većinu današnje Panonske nizine koja uključuje: cijelu Mađarsku, Bosansku Posavinu, Slavoniju i Baranju, zapadnu Rumunjsku, južnu Slovačku, istočnu Sloveniju, sjevernu Srbiju, rubne dijelove južne Češke i zapadne Ukrajine te rubne dijelove istočne Austrije. Usp. Jukić i Rem, 2012: 24

Potrebno je napomenuti kako se u *Panonizmu hrvatskoga pjesništva I* navodi da je stilsku označnicu panonizma moguće pridodati djelima autora koji eksplicitno tematiziraju panonski prostor, bez obzira jesu li autori podrijetlom, životom i radom vezani uz taj prostor. Također, tekstovi koji eksplicitno ne koriste panonsku toponimiku, a čiji su autori u jednom razdoblju svoga života bili neposredno vezani uz iskustvo panonskoga prostora, mogu se svesti pod nazivnik panonizma. Bez obzira što Sanja Jukić i Goran Rem govore o pjesničkim ostvarajima autora, može se pretpostaviti kako će se i u djelima dramatičara uočiti niz stilskih značajki koje proizlaze iz panonizma, naravno, ukoliko su ti dramatičari vezani uz panonski prostor. Upravo su zbog toga te zbog određenog vremenskog kontinuiteta i ponajboljih dramskih ostvarenja moderne odabrani Srđan Tucić i Josip Kosor kako bi se istražilo jesu li njihovi dramski tekstovi prožeti panonizmom te na koji način.

### *2.2. Motivske točke panonizma*

Bioidentitet Panonske nizine čvrsto je obilježen geološkim podrijetlom[3] te se „ukupna biomorfologija panonskoga prostora nameće kao polazišni i najutjecajniji izvor oblikovanja panonističke stilistike na svim tekstualnostrukturnim razinama“ (isto: 29). Takva povijesna uvjetovanost nastanka Panonske nizine omogućuje zemlji i vodi da se nametnu kao dvije motivske točke panonizma, bez obzira pojavljuju li se samostalno ili u interakciji. Može se reći kako su zemlja i voda zapravo uvijek u određenom odnosu jer „sve su vrste tla[4] hidratizirane podzemnim, zemnim ili oborinskim vodama“ (isto: 30), a količina prisutnosti toga odnosa ogleda se u vegetaciji prostora.

Biljni svijet koji izravno označava zemljinu učinkovitost čest je motiv panonističkih tekstova, dok je zemlja i njezina tvarnost okosnica panonizma. Zemlja kao homogena,

[3] Današnja Panonska nizina zapravo je nasljednica Panonskoga bazena, u kojem je (u nekim njegovim depresijama) nataloženo više tisuća metara sedimenata. Nastao je u geološkoj prošlosti, tijekom ranoga miocena. U to je doba Panonski bazen bio povezan sa susjednim oceanskim prostorima (Mediteranom i Indijskim oceanom), što se odražavalo na žive organizme i na taložne procese. Sjeverna Hrvatska u geološkom je smislu južni rub nekadašnjega Panonskoga mora, koje Žumberak i Petrova gora zatvaraju s juga, a Medvednica i slavonske planine zapravo su panonski otočni arhipelag. U tom golemom bazenu postojale su duboke depresije, unutar kojih se nakupljao sitni sediment bogat izumrlim organizmima. Takve slabo prozračne sredine pogodovale su uščuvanju organske tvari, a daljnjim procesima ti su organski talozi postali ishodišnim stijenama za nastanak naftnih i plinskih ležišta u sjevernoj Hrvatskoj. Podatci su preuzeti iz Hrvatske enciklopedije: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=46452 (10. 6. 2014.)

[4] Dakako, podrazumijeva se kako je riječ o vrstama tla u ravničarskom području, odnosno na prostoru Panonske nizine.

nepokretna masa u suprotnosti je s vodom[5] koja je u panonskom prostoru, za razliku od mediteranskog, uvijek dezintegrirana te često nosi traumatično iskustvo za subjekt teksta, što će se u daljnjem radu detaljnije pojasniti. Povezanost geografskog prostora i čovjeka ogleda se i u ekonomskom, političkom, društvenom te, dakako, kulturnome pogledu[6]. Upravo će za ovaj rad kulturni pogled biti od velike važnosti jer se nastoji ispitati koliko su geografski prostor i njegove posebnosti utjecali na oblikovanje dramskoga pisma odabranih slavonskih autora.

### *2.3. Uzorak panonizma*

Intenzivno osjećanje prostora pojavljuje se vrlo rano, što potvrđuju najstariji srednjovjekovni slavonski tekstovi. Tako se prvim uzorkom panonizma, ističu S. Jukić i G. Rem, može smatrati Janus Pannonius[7] i njegov poetski opus. On je „inicijalna i paradigmatska osobnost slavonskoga panonističkoga pjesništva, koju poetološki slijedi čitav niz slavonskih autora u svim kasnijim stilskim formacijama, uspostavljajući tako povijesni kontinuitet poetske stilistike panonizma“ (isto: 33). Može ga se smatrati protomodelom, jer, kako se navodi i u *Slavonskom tekstu hrvatske književnosti*, „njegov je tekst prototekstom korpusa književnosti koja će nastajati na kulturnom prostoru Slavonije“ (Sablić Tomić i Rem, 2003: 50). Zbog toga će se opisujući panonizam u dramskome stvaralaštvu autora iz prve polovice 20. stoljeća biti potrebno vraćati na same početke književnosti s panonskoga prostora, kao i radi utvrđivanja osobitosti panonizma kao stila u drami te radi utvrđivanja promjena u samome stilu unutar književnoga roda koje su uvjetovane vremenskim odmakom i autorskom osobnošću.

Važno je istaknuti i kako unutar panonizma postoji specifičan podkorpus koji propituje likove Šokaca i Šokica, šokačke obitelji i duše te šokaštva općenito[8]. Prema S. Jukić i G. Remu to je „jedna od strukturno najautonomnijih stilističkih varijanti panonizma“ (Jukić i Rem, 2013:

[5] Kao što je već rečeno, voda je druga motivska točka panonizma, što je uvelike uvjetovano povijesnim i geološkim postankom Panonske nizine. Simbolika vode i postanak Nizine može se dovesti u vezu s etimološkim iščitavanjima imena Panonije. Smatra se da ime Panonije ima podrijetlo u ilirskome jeziku, iz praindoeuropskog korijena *pen,* koji se koristio u riječima *močvara, voda, mokro*. Usp. Jukić i Rem, 2012: 31-32

[6] Međudjelovanje teksta i geografskog prostora u hrvatskoj je književnosti već potvrđeno tipologijom poratnog hrvatskog pjesništva Zvonimira Mrkonjića s obzirom na tri iskustva: prostora, egzistencije i jezika. Z. Mrkonjić u okviru pjesništva iskustva prostora razlikuje dva tipa – kopneni i sredozemni. Također, Ivan Slamnig razlikuje mediteransku i sjevernjačku komponentu identiteta, dok Sanjin Sorel objavljuje *Mediteranizam tijela,* studiju o mediteranizmu na predlošku poezije Tončija Petrasova Marovića.

[7] Ivan Česmički prezime Pannonius nadjenuo si je 1450. godine u skladu s talijansko-humanističkim oživljavanjem podrijetlovno rimskog toponima Pannonia. Antroponim Pannonius ujedno izravno aludira na geografski prostor i na poetološki smjer. Vidjeti više: Jukić, Sanja i Goran Rem, 2012: 54-55

[8] Taj podkorpus potvrđuju Vladimir Rem i Goran Rem u knjizi/udžbeniku *Šokci u povijesti, kulturi i književnosti*. U knjizi se propituje problem semantike pojmova vezanih uz šokački identitet, šokačku povijest, kulturu i književnost kao tri područja u kojima se projicira šokaštvo.

34). Autori u svojoj studiji dodaju da šokačka književnost započinje kroz vrlo blizak susret poetika romantizma i moderne (isto: 35). Iako šokaštvo neće biti podkorpus koji će ovaj rad propitivati, može se pretpostaviti kako će neke označnice šokaštva biti moguće uočiti u dramskim tekstovima autora koje će se proučavati jer je svakodnevnu interakcije te ispreplitanje slavonskog i šokačkog na panonskome prostoru nemoguće izbjeći. A upravo će vrijeme moderne biti ono vrijeme u kojem će se istraživati ostvaraji panonizma i njegovih varijanti na primjeru dramskih tekstova dvaju slavonskih dramatičara.

Odabrani autori, Srđan Tucić i Josip Kosor na različit su način povezani s kulturnim prostorom Slavonije, no sve ih se može odrediti slavonskim autorima. Potvrdu toj tezi valja potražiti u *Slavonskom tekstu hrvatske književnosti* gdje autori H. Sablić Tomić i G. Rem, slično kao S. Jukić i G. Rem u svojoj studiji, određuju nekoliko skupina prema kojima se pojedine književnike može identificirati slavonskim. Prvu bi skupinu činili oni autori koji su mjestom rođenja i ukupne egzistencije vezani uz Slavoniju. Druga je skupina autora koji su školovanjem ili jednim dijelom života vezani uz slavonski prostor. U treću skupinu ubrajaju se autori čije je mjesto rođenja kao i mjesto školovanja u Slavoniji, ali su veći dio života i poslovnih obaveza realizirali izvan Slavonije. I posljednjoj, četvrtoj skupini pripadaju oni autori koji pišu o Slavoniji ili objavljuju u njoj, ali nisu egzistencijalno vezani uz Slavoniju (rođenjem, školovanjem, poslom)[9]. U ovome će radu, s obzirom na odabrane dramske predloške, značajne biti druga i treća skupina slavonskih autora, dok će se o konkretnoj povezanosti pojedinog autora sa slavonskim prostorom detaljnije izložiti pri obradi dramskih predložaka.

[9] Usp. Sablić Tomić i Rem, 2003: 16

## 3. Stilski pluralizam dramske moderne

Naslov ovoga rada upućuje na to kako će se istraživati dramski tekstovi slavonskih autora koji su djelovali u prvoj polovici 20. stoljeća. Točnije, vremensko će se razdoblje proučavanih tekstova ograničiti na vrijeme dramske moderne. Iako je osnovni cilj uočavati obilježja panonizma te istražiti funkcionira li on u drami kao stil neovisan o stilistici perioda, potrebno je ukratko ukazati na osobitosti drame u moderni radi lakšeg razumijevanje odnosa između panonizma i dramskih tekstova moderne. Ukratko će se opisati i pojasniti stanje dramske produkcije i kazališne scene u vrijeme moderne, dok se o konkretnim obilježjima dramskih modernističkih tekstova neće iscrpno govoriti u ovome poglavlju jer će ih biti potrebno pojasniti i oprimjeriti na konkretnim dramskim predlošcima u kojima će se oni miješati s panonističkim obilježjima.

Razdoblje moderne jedno je od značajnijih razdoblja u hrvatskoj književnosti jer su naši književnici tada ponovno uhvatili korak s Europom i europskom književnošću, što je osobito vidljivo na području drame i kazališta[10]. Za razvoj dramske produkcije važno je što se tada naše kazalište počelo otvarati suvremenom stranom i domaćem dramskom tekstu, zahvaljujući prije svega intendantu Hrvatskog narodnog kazališta i reformatoru u smjeru europeizacije hrvatskog glumišta Stjepanu Miletiću (Lederer, 2007: 423). Književni povjesničari smještaju početak moderne u 1892. godinu[11], no potrebno je istaknuti kako se tim početkom moderne smatra 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, Hrvatsko narodno kazalište dobilo novi dom, svoju novu zgradu u kojoj su bili smješteni Drama, Opera, Balet te tehničko i administrativno osoblje[12]. Iako kvalitetnije produkcije modernističkih drama kod nas nema do 1900.[13], a po nekima i do 1905., praizvedbe *Ekvinocija*[14], *Povratka* i *Prijeloma* dopuštaju da se početak moderne pomakne što

[10] Nikola Batušić smatra da bez napora koji su učinjeni u razdoblju od Demetra do kraja 19. stoljeća, hrvatska drama modernističkih obilježja ne bi mogla niknuti na čvrstim zasadama tradicije i jasnoga kontinuiteta u kojem su se kristalizirali i riješili problemi vrsta, jezik i dramaturgije. Hrvatska drama 19. stoljeća omogućila je moderni taj uzlet (Batušić, 1986: 27).
[11] Usp. Šicel, 2005: 7
[12] Usp. Senker, 2000: 11
[13] Te je godine u časopisu *Život* tiskana drama Ive Vojnovića *Suton* i iste je godine doživjela svoju praizvedbu na zagrebačkoj pozornici.
[14] Na natječaju što ga je raspisala kazališna uprava za 1895. godinu od četrnaestak kandidata *Ekvinocij* Iva Vojnovića dobio je prvu nagradu. Iza sebe je ostavio povijesnu tragediju *Simeon Veliki* Ante Tresića Pavičića, što potvrđuje prevlast drukčijeg duha vremena koje je svoju umjetničku fizionomiju prepoznatljivo ocrtavalo

bliže sredini posljednjeg desetljeća 20. stoljeća[15]. Boris Senker navodi kako drama u moderni svoju prevlast ipak 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) koje se ogleda u dezintegraciji devetnaestostoljetnih dramskih i kazališnih vrsta. No najvažnije obilježje hrvatske dramske moderne ipak je pluralizam stilova.

To potvrđuje i M. Šicel ističući kako je osnovna značajka dramske književnosti toga razdoblja velika raznolikost i isprepletenost posve divergentnih stilskih dramaturških postupaka: od klasicističke i pseudoromantičarske tragedije s povijesnim sadržajima te oponašanjem šekspirske „kraljevske“ tematike preko realističke društvene drame ili komedije do naturalističke, odnosno simbolističke dramaturgije, posebno prisutne u pisaca mlađe generacije (2005: 219). B. Senker ujedno smatra kako se dramska produkcija naše moderne može smjestiti između „dva stilska pola, dvije tendencije ili orijentacije, dva izma“ (2000: 13) koji su pak nazivani raznim imenima. Jedan stilski pol nazivan je realističkim, naturalističkim, naturalnim, životnim, veristićkim i realističko-naturalističkim, dok se o drugome govorilo kao o simbolističkom, lirskom, poetskom, artističkom, simbolističko-lirskom, secesionističkom (isto: 13). Pojmovi verizam i artizam oni su za koje se opredijelio Boris Senker[16] 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 se imenom naslove dva stilska pola moderne, jedna činjenica ostaje neosporiva i s njom se slažu kritičari, povjesničari i estetičari, a to je osnovno obilježje hrvatske moderne kao vremena stilskog pluralizma. Također, neosporna je činjenica kako je naše dramsko stvaralaštvo toga razdoblju u tekstovima pojedinih pisaca doseglo značajnije i originalnije domete, no s druge strane ono je ostalo i previše zarobljeno tuđim konceptima i idejama, što onemogućuje da se pojedini dramski tekstovi dožive kao snažna i individualna ostvarenja[17]. Iako je moderna dala veliki broj dramskih tekstova, M. Šicel smatra kako je dala samo jednog velikog dramatičara (Vojnović) te nekoliko natprosječnih drama iz

podjednako na tematskoj, stilskoj i jezičnoj razini višestruko prijelomnog *Ekvinocija* (Lederer, 2007: ). Iako *Ekvinocij* nije izabran jednoglasno na natječaju, on i s današnjeg stajališta predstavlja prvu u punom smislu riječi *moderno* pisanu dramu u hrvatskoj književnosti (Šicel, 2005: 220).

[15] Usp. Senker, 2000: 11

[16] Kako u *Hrestomatiji novije hrvatske drame I* pojašnjava, Boris Senker odabire termine verizam i artizam jer su ih već prije rabili i definirali Stjepan Miletić (u članku „O verizmu u kazališnoj umjetnosti“ i nizu osvrta na talijanske glumce) i Antun Gustav Matoš (u eseju „Realizam i artizam“) te zbog toga što oni izravnije od drugih, konkurentskih termina određuju temeljne težnje onovremenih dramatičara (2000: 13).

[17] Usp. Šicel, 2005: 220

pera nekolicine „mladih“: Tucića i Kosora (2005: 220). Riječ je o Tucićevim dramama *Povratak* i *Truli dom* te Kosorovu *Požar strasti*. *Povratak* i *Požar strasti* drame su koje povezuje tematika iz života slavonskoga sela te se smatraju najboljim dramama cijelog razdoblja moderne (isto: 230), što je utjecalo na njihov odabir kao dramskih predložaka u kojima će se istražiti ostvaraji panonizma i međuprožetost poetikom vremena.

## 4. Panonizam u *Povratku* Srđana Tucića

### *4.1. Najjači kazališni talent moderne*

Srđan Tucić autor je koji je uz prostor Slavonije vezan svojim rođenjem (Požega, 1873) i jednim dijelom života pa ga se, vodeći se određenjem Gorana Rema i Helene Sablić Tomić[18], može odrediti slavonskim dramatičarom i ubrojiti u onu treću skupinu autora. Nesvršeni gimnazijalaca, kipar, glumac, pisac, jedan od najuspješnijih polaznika Miletićeve Glumačke škole – opis je to koji donosi Boris Senker te citirajući Stjepana Miletića dodaje kako je Tucić bio „najjači kazališni telenat" (Miletić, prema Senker, 2000: 51) među svim predstavnicima moderne koji si je *Povratkom*[19] „izvojšio dolično mjesto" (isto: 51) u našem glumištu. Književni povjesničari često ističu njezin naturalizam, motive preljuba i ubojstva, što pripisuju utjecaju zagrebačke predstave Tolstojeve drame *Moć tmine,* prikazane mjesec, dva prije izvedbe Tucićeva prvijenca (Jelčić, 2004: 315). Sličnog je mišljenja i Miroslav Šicel koji uz utjecaj Tolstojeve drame navodi i odjeke njemačkog naturalizma, prvenstveno Gerharta Hauptmanna (1997: 119). U razdoblju od 1898. do 1918. na zagrebačkoj je pozornici uprizoreno još deset Tucićevih dramskih tekstova[20], no uspjeh kakav je ostvario *Povratkom* izostao je (Senker, 2000: 51). Sve što je Tucić kasnije napisao, smatra M. Šicel, slabije je od njegove prve drame, jedine u kojoj je uspio individualizirati svoje protagoniste, postaviti ih u izrazito dramske situacije i okarakterizirati ih funkcionalnim i diferenciranim dijalogom, dajući tako radnji u cjelini snagu umjetničke sažetosti, sadržajne jednostavnosti, oslobodivši je svih suvišnosti koje bi mogle smetati literarnoj uvjerljivosti djela (2005: 221). O uspješnosti *Povratka*, navodi Martina Petranović, govori niz uprizorenja koje je drama doživjela, što profesionalnih, što amaterskih, u Zagrebu, Osijeku, Varaždinu i Splitu, a nešto kasnije i u Dubrovniku i Sisku (2013: 173). *Povratak* je izvođen i u novijoj povijesti hrvatskog glumišta, sedamdesetih godina u Požegi, zatim u Osijeku i Zagrebu (DK Gavella) te devedesetih godina ponovno u Zagrebu i Osijeku (HNK) (isto: 173). Iako je uz dramu u samome početku stajala odrednica „iz narodnog života", u kasnijim se izdanjima ona izostavlja, no sigurno je kako je pojavom Tucićeva prvijenca na hrvatsku dramsku scenu stupio verizam[21].

[18] Usp. Sablić Tomić, Helena i Goran Rem, 2003: 16

[19] *Povratak* (1898) je prva Tucićeva drama uprizorena 6. svibnja 1898., a napisana je na nagovor Josipa Bacha. No Tucićev prvi dramski pokušaj ipak nije *Povratak*, već *Barun Korilov,* neobjavljen i neigran dramski prvijenac (Hećimović, 1976: 104).

[20] *Truli dom* (1899), *Svršetak* (1899), *Bura* (1901), *Sujet* (1903), trilogija *Kroz život* (1911), petočinska feerija *U carstvu sanja* (1912), *Golgota* (1913), *Oslobodi*telji (1914).

[21] Usp. Petranović, 2013: 176

Tucić je bio i ravnateljem Carskog bugarskog kazališta u Sofiji (1902-1909), a zatim intendantom i ravnateljem Drame Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku 1909.-1910. (Jelčić, 2004: 316), što potvrđuje kako je i jednim dijelom svoga života i rada bio vezan uz Slavoniju. Zanimljiv podatak vezan uz vrijeme Tucićeve intendanture iznose H. Sablić Tomić i G. Rem navodeći kako je „u samo jednoj sezoni *skrivio* izvedbu čak trideset i tri premijere“ (2003: 276). Osim što je u Osijeku *skrivio* izvedbe brojnih premijera, ondje je u izvedbi *Povratka* (1908) i sam bio dijelom glumačkog ansambla tumačeći ulogu Ive (Petranović, 2013: 170). Zajedno s Milivojem Dežmanom bio je urednikom treće knjige „mjesečne smotre za književnost i umjetnost“ Život (Frangeš, 1987: 277). Osim dramskih tekstova, objavio je i dvije knjige crtica i novela[22] (*Knjiga života*, 1900 (zajedno s Mihovilom Nikolićem); *Pod bičem života*, 1911), ali kako njegove drame „nisu izazvale više od kritičkih priznanja mladih modernista, Tucić razočaran odlazi zauvijek iz Hrvatske, iako ga je Matoš pozvao da se vrati u domovinu[23]“ (Jelčić, 2004: 316). Prvi svjetski rat proveo je oko Jugoslavenskog odbora u Londonu, a potom je sve do smrti (1940) živio u New Yorku[24].

### *4.2. Autentična slika slavonskoga sela*

Nakon kratkog uvida u Tucićev život i rad, pozornost će se posvetiti njegovom najuspješnijem dramskom tekstu, *Povratku*. Budući da se u ovome radu proučavaju ostvaraji panonizma u dramskome pismu, može se pretpostaviti kako će se panonistička obilježja uočavati u sastavnicama koje su karakteristične za dramske tekstove. Jedne su od takvih sastavnica didaskalije te popis dramskih lica i njihov kratak opis koji se daje na samome početku drame. U Tucićevu *Povratku* obje sastavnice imaju značaj kada ih se promatra u kontekstu panonizma. Popis lica tako odaje sliku muških i ženskih imena svojstvenih slavonskomu području. *Jela, Kata, Marta, Ivo, Stanko* imena su likova koja se zbog njihove učestalosti i popularnosti u Slavoniji s kraja 19. i početka, pa i sredine, 20. stoljeća može prepoznati kao tipična slavonska. Imenovanje likova tako postoje postupak kojim se tekst izravno već na samome početku smješta u prostor Panonske nizine. Ime i prostor na taj se način identitetno povezuju jer ime identificira

[22] D. Jelčić navodi kako je Tucić bio moderni prozaist-crtičar, baveći se izrazito modernističkim motivima straha, ljubavi i erotike, osamljenosti, očaja i razočaranja (2004: 316).

[23] Matoš u tom pismu prijateljski poziva Tucića da se vrati ukazujući mu da je u domovini „bio nešto, a u Parizu ćeš sa svojim slabim poznavanjem jezika kao književnik biti ništa.“ Također, u tom je pismu Matoš iznio svoj stav o Tucićevu radu: „Ti ostaješ i nakon neuspjele Golgote među najboljim našim dramatičarima, i nikakva ti kritika toga nije osporila i ne osporava.“ (Matoš, prema Hećimović, 1976: 114).

[24] Zna se da je Tucić izvan domovine pisao na engleskom jeziku, ali do danas nije istraženo ni gdje ni što (Jelčić, 2004: 316).

geografski prostor u koji je smještena dramska radnja. To dodatno potvrđuje i naputak iz dramskoga teksta o vremenu i mjestu radnje: „Čin se odigrava u jednom slavonskom selu za Badnje večeri.“ (Tucić, 1969: 37). Dakle, tekst eksplicitno, gotovo konkretnim toponimskim označiteljem tematizira panonski prostor te ga je moguće odrediti panonističkim zbog mjesne smještenosti koja je jasno naznačena u sintagmi *slavonsko selo*.

Opis scenografije prvoga prizora upotpunjuje podatke o vremenu i mjestu radnje ukazujući na slavonske božićne običaje: „U sredini velik prost stol, ispod njega razasuta slama, kao što je to o Božiću običaj[25]. Stol je prostrt, na njem pladnji i zdjele od gline, kruh, žito i dvije lojane, zapaljene svijeće.“ (Tucić, 1969: 39). Lociranjem dramske radnje u Božićno vrijeme već se na samome početku naznačuje nesklad dramskoga svijeta jer je vrijeme u kojem kršćani obilježavaju rođenje Isusa Krista, Otkupitelja ljudskoga roda okaljano grijesima. No navođenje običaja karakterističnih za slavonsko selo obilježje je koje se s pravom može smatrati panonističkim, što Sanja Jukić i Goran Rem potvrđuju u svojoj studiji navodeći da „opisivanje običaja, ljudske psihologije i tipologije, reljefa i konkretnih geografskih relacija smješteno uglavnom u prezent, pridonosi autentičnosti slike slavonskoga panonizma pri svršetku 19. stoljeća“ (2012: 110). U navedenom citatu iz Tucićeva *Povratka* vidljiva je težnja oblikovanja moguće i pri tome realne slike života slavonskoga sela, što jest obilježje panonizma, no potrebno je napomenuti kako se ta slika uklapa i u poetiku dramske moderne, točnije verizma. Budući da je verizam zaokupljen dokazivanjem istine te da „verizam na kazališnoj pozornici oblikuje sliku života“ (Senker, 2000: 13), može se zaključiti da je slikanje upravo takvog početnog prizora posljedica stvaranja u okviru verističke poetike. Ovakav zaključak potvrđuje M. Petranović ističući kako „ravnopravnosti miljea ravnopravno pridonose unošenje elemenata narodnih božićnih običaja u scenski prostor (…), a zbivanja dodatno poentira i značenjski snažno obilježeno vrijeme radnje, Badnja večer“ (2013: 176). Unatoč tomu što je Tucićev dramski tekst podređen zahtjevima verizma[26], a osobito njegov početak koji podizanjem zastora „gledateljima treba djelovati poput gotovo slučajno izabranog trenutka u povijesti jednog mogućeg svijeta“ (isto: 14), on time ujedno otvara prostor za unošenje i prepoznavanje panonističkih obilježja. Da se u drami s pravom može govoriti o autentičnome ambijentu potvrđuje Antun Šundalić

[25] Unošenje žitne slame kao znaka Božića dio je pučkih običaja koji se i danas zadržao u pojedinim dijelovima Slavonije, dok je nekada bio običajem poznatim i u ostalim dijelovima Hrvatske. Slama se unosila u kuću na Badnjak i rasprostirala po podu, a dio katkada i po stolu. Kao dio božićnih običaja slama prvenstveno simbolizira Isusovo rođenje, dok bi djeca liježući na slamu predstavljala samog Isusa. U Slavoniji su, ali i cjelokupnoj zemlji, pučki običaji i kultura bili duboko prožeti kršćanskim, katoličkim naukom. Vidjeti više: Braica, Silvio. 2004. *Božićni običaji,* (file:///C:/Users/N/Downloads/Silvio_Braica_Bozicni_obicaji%20(1).pdf) te Rihtman-Auguštin, Dunja. 1991. *Božićni običaji i pučka pobožnost,* (file:///C:/Users/N/Downloads/01_augustin_bozicni_obicaji_i_pucka_poboznost%20(1).pdf)

[26] Usp. Trojan, 2008: 243-246

opisujući sliku nekadašnjeg sela pri čemu navodi kako je religijska dimenzija bila prateća sjena svake aktivnosti u seoskom životu, a zahvalnost prirodi i Bogu bila je obrazac involviran u životni ciklus sela i seljaka (2010: 17). Upravo zbog oblikovanja autentične slike slavonskoga sela unošenjem božićnih običaja karakterističnih za područje Slavonije, u početnim je prizorima Tucićeva *Povratka* ostvareno međusobno ispreplitanje obilježja panonizma i poetike verizma[27]. Moguće je pretpostaviti kako će takva ispreplitanja biti česta ne samo u Tucićevom tekstu nego i ostalim dramskim ostvarajima slavonskih dramatičara[28].

### *4.3. Vizualna identifikacija likova*

Nadovezujući se na autentičnost slike slavonskoga sela potrebno je istaknuti i opis dramskih likova. U njihovu određenju prevladava epitet seljački; Ivino je odijelo opisano kao „obično u tvorničkih radnika, a preko ramena nosi prebačen seljački zobunac“ (Tucić, 1969: 37), dok uz Jelin lik stoji: „Odijeva se u bolje seljačko odijelo i nosi silu đerdana oko vrata.“ (isto: 37)., a sličan je i Stankov opis: „Odijeva se u fino seljačko odijelo.“ (isto: 38). Odjećom se ujedno ocrtava i karakter likova jer sličan opis Jeline i Stankove odjeće simbolizira njihovu povezanost preljubničkim činom, dok opis Ivine odjeće kao kombinacije seljačkog i tvorničkog nagovješćuje podvojenost njegova lika. Opisom odjeće kao seljačke dramski se tekst još jednom smješta u seosku sredinu i dodatno upotpunjuje izvornost te slike. To se ujedno ostvaruje i odijevanjem likova u dijelove ili predmete narodne nošnje. Zobunac, đerdani i opanci, za koje se navode da ih nose svi muškarci osim Ive, dio su tradicionalne slavonske narodne nošnje. Odijevanje likova u narodnu nošnju ima veliki značaj u kontekstu panonizma zbog materijala od kojih su se inače izrađivale nošnje. Panonska nizina zbog vlažne zemljišne površine uz doline riječnih korita[29] pogodovala je uzgoju lana i to posebno kvalitetne vrste lana svilenca koji se ubraja u staro naslijeđe poljodjelskih kultura slavonskoga prostora (Eckhel, 1992). Uz lan u

[27] Potvrdu o međusobnom ispreplitanju panonizam i verizma temeljenu na Božićnim običajima i kreiranju životne slike valja potražiti u tvrdnji Borisa Senkera kako su se tvorci naših verističkih dramskih svjetova ponajčešće odlučivali za sijela, kolektivne poslove, prosidbe, zaruke, svadbe, blagdanska slavlja i druge ceremonije, koristeći se tako elementima folklornog teatra koji je na našu pozornicu uveo pučki igrokaz u 19. stoljeću (2000: 16).

[28] Kao što je naznačeno u uvodnome poglavlju o panonizmu, panonizam kao stilska strategija započinje i potpuno se artikulira u poetskome pismu (Jukić i Rem, 2012: 20) te on u poeziji nije funkcijski podređen ostalim strukturnim razinama, dok je u prozi i drami ipak dio ukupnog stilskog identiteta teksta. Zbog toga će kod slavonskih dramatičara pripadnost stilskomu identitetu ipak biti dominantnija, no panonizam će svoja obilježja svejedno utkati unutar toga stila te će se oni međusobno prožimati, što je već i potvrđeno u Tucićevu *Povratku*.

[29] „Tekstura zemlje panonske nizine određena je geogenezom, posebice količinom vlage kao posljedicom kompleksnih geoloških mijena, ali i klimatskih uvjeta.“ (isto: 2012:30). Zbog toga su, kao što je već u uvodu panonizma naznačeno, sve vrsta tla na panonskome prostoru hidratizirane različitim oblicima vode, što se prvenstveno ogleda u vegetaciji prostora.

Slavoniji se uzgajala i konoplja, a poznato je kako su to biljke panonskoga prostora koje su imale neizostavnu ulogu u proizvodnji odjeće (Dekanić, prema Jukić i Rem, 2012: 63). Tijelo se dramskih likova odijeva u kultivirane zemljine plodove, tj. u odjeću načinju od lana ili konoplje. Implicitno se semantiziranje zemlje tako izvodi motivom seoske odjeće kao odjeće koja je načinjena od materijala satkanog od plodova zemlje[30]. Lan i konoplja, iako se eksplicitno ne navode, njihova se tvarnost može pretpostaviti u seljačkoj odjeći te oni na taj način postaju kulture koje simboliziraju zemljinu plodnost, njezin urod i odnos između humanitetnog tijela i tijela zemlje. Humanitetno se tijelo odijevanjem identificira sa zemljom koju se u panonizmu povezuje s „tri rube točke čovjekove tjelesne egzistencije – s postankom, rađanjem (rođenjem) i smrću." (isto: 30-31). Prema kršćanskoj mitologiji koja govori o stvaranju čovjeka od zemljinog praha, odijevanje u plodove zemlje podsjeća na inicijalni trenutak čovjekova života, ono određuje i utvrđuje čovjekovu egzistenciju podsjećajući ga na činjenicu tko je i odakle je poniknuo, baš poput biljaka (lana ili konoplje) od kojih je dramskim likovima načinjeno ruho.

U opisu likova zamjetni su i stereotipi[31] koji se vezuju uz izgled Slavonki. Prepričavajući svoju ljubavnu priču iz mladosti Dako ističe izgled svoje djevojke Mare: „Bila vam je to stasita, mesnata cura, a crvena ko jabuka. Sastajali smo se u njezinu šljiviku kad je po nama cvijeće s drveća padalo i božji mjesec ko po danu sijao." (Tucić, 1969: 42). Osim odjećom, obućom i nakitom, što je već opisano, likove se i fizičkim izgledom nastoji smjestiti u konkretno geografsko područje pokušavajući na vizualnoj razini identificirati dramski lik kao lik koji pripada slavonskom selu, a samim time panonskom prostoru. U takvim je postupcima vidljivo da slavonsko selo i zemlja imaju regionalne i nadregionalne karakteristike u panonizmu (Jukić i Rem, 2012: 222) zbog kojih je i moguće stvoriti autentičnu sliku sela i prepoznati ga slavonskim. No posljednji navedeni citat iz drame zanimljiv je i zbog svoga kolorita kojim ujedinjuje četiri boje - crvenu, zelenu, crnu i bijelu. Crvena boja koja se javlja u Marinu opisu označuje putenost tijela, njezinu erotsku strast, ali i neizvjesnost te strasti, što se u dramskome tekstu kasnije i potvrđuje. Crna i zelena boja kriju se u prirodi, u zemlji po kojoj cvijeće pada i u samom izgled procvalog, zeleno-bijelog šljivika. Bijela je boja ujedno prisutna i u mjesečevu sjaju pa se promatrajući kompletnu sliku prizora može zaključiti kako dolazi do ujedinjenja triju energija; energije putenog ženskog tijela (crvena boja), energije duha (bjelina) i energije tijela prirode

[30] Sličan motiv zastupljen je i kod protomodela panonizma, Janusa Pannoniusua, točnije u njegovoj pjesmi *U smrt majke Barbare*. U pjesmi se, za razliku od Tucićeve drame, implicitno semantiziranje zemlje izvodi motivom platnene tkanice te Pannonius ustustavljuje motiv predenja i tkanja bijelog lanenoga platna koji se u poeziji kasnijih slavonskih pisaca potvrđuju tipičnim panonističkim motivima (isto: 2012: 62-63).

[31] Dakako da je riječ o današnjem poimanju Slavonki kao punašnijih djevojaka rumenih obraza, što je samo jedan od niza danas poznatih i raširenih stereotipa.

(zelena i crna boja)[32]. Takvo referiranje na etnografske elemente koje uključuje boje kao simbolsku refleksiju o različitim životnim energijama S. Jukić i G. Rem određuju kao varijantu obrade kulturne dimenzije panonskoga prostora (2012: 86). Uz stereotipni je izgled moguće povezati i sliku Slavonca kao ratara i stočara: „… u Bože bila lijepa kuća, puno marve i plodne njive.“ (Tucić, 1969: 42). Potrebno je napomenuti kako takva slika nije stereotipna, već je odraz mogućnosti i potreba slavonskoga sela. Biomorfologija panonskoga prostora i njegova uvjetovana geodvojnost, Panonsku su nizinu učinili plodnim tlom pogodnim za uzgoj različitih kultura kojima će slavonski seljak moći prehranjivati svoju stoku pa se bavljenje zemljoradnjom i stočarstvom nameće kao njegovo osnovno zanimanje. Primjer Božina lika iz Tucićeva *Povratka* pokazuje kako i u dramskome stvaralaštvu biomorfologija prostora ima veliki utjecaj pri oblikovanju panonističke stilistike. Citatom je iz drame još jednom potvrđeno da zemlja i voda u ovom slučaju u interakciji postaju tematsko-motivskim konstantama koje se nadograđuju geografskim, etnološkim, etnografskim, povijesnim i lingvističkim označiteljima i značenjima, što i navode S. Jukić i G. Rem pišući o korpusu pjesničkih tekstova.

### *4.4. Odnos zemljine učinkovitosti i identiteta*

Tucićeva jednočinka svojim obimom i rodovskim određenjem ne dopušta duže opise i proširenja pojedinih dijaloga pa određene sintagme izriču puno više no što se na prvi pogled doima. Upravo je takva sintagma *plodne njive* spomenuta u posljednjem citatu iz dramskoga teksta. Plodne njive slavonskoga sela podrazumijevaju njihovu obradu, oranje i pluženje zemlje. Pluženje zemljinoga tijela smatra se tipičnom panonističkom književnom alegorijom ljudskog oplođivanja koja implicira rađanje i nicanje (Jukić i Rem, 2012: 31). Za razliku od pluženja, oranje zemlje i njezine brazde koje pri tom nastaju književne su metafore i metonimije za more, a povezane su s nastankom Panonske nizine. Izmještanje Panonskoga mora stvorilo je statičnu i nepokretnu zemlju Panonske nizine u čijim je slojevima zemlje ostala upisana gibljivost nekadašnjeg mora pa je u tom povijesnom i geološkom procesu moguće potražiti skrivenu etimologiju metafora oranja i stvaranja brazdi[33]. Kao što je već rečeno, u dramskome se tekstu nigdje izravno ne spominje oranje ni pluženje zemlje, ali je takve procese u obradi zemlje nužno pretpostaviti kao preduvjete za plodne njive pa time i bogat urod. Plodnost povezana s pluženjem

[32] Simboličko tumačenje boja preuzeto je iz *Panonizma hrvatskog pjesništva I*, iz dijela u kojem S. Jukić i G. Rem tumače pjesništvo Stjepana Marjanovića u okviru panonizma (2012: 86). Iako se Marjanovićevo pjesništvo smješta u vrijeme romantizma, simboliku boja moguće je primijeniti i na kolorit sadržan u opisu dramskoga lika u Tucićevu *Povratku*.

[33] Vidjeti više: Jukić i Rem, 2012: 25

u ovom slučaju nema konotacije prema ljudskom oplođivanju u seksualnome smislu, već se referira na zemljinu povezanost s jednom od triju rubnih točaka čovjekove egzistencije, njegovim rađanjem. Slavonac koji je, u prenesenom smislu, rođen od zemlje i kojemu ona služi kao izvor hrane i prihoda, ima egzistencijalističku i egzistencijsku potrebu za obradom zemlje i obnavljanjem čina rođenja kako bi utvrdio i potvrdio svoju postojanost, svoj identitet.

Povezanost zemlje, plodnosti i čovjekove egzistencije u panonizmu se očituje i zastupljenošću biljne motivike. Biljni svijet[34] jedan je od temeljnih motivskih slojeva tekstova koje je moguće odrediti kao panonističke, a izravno prikazuje zemljinu učinkovitost (isto: 30). *Povratak* Srđana Tucića ne obiluje biljnom motivikom, no to ne znači da nije zastupljena ili da nema veliki značaj. U dramskome tekstu moguće je pronaći navođenje žita kao dijela scenografije iz prvoga prizora te kruha koji implicitno podrazumijeva prisutnost pšenice. I žito i kruh prvenstveno su podređeni oblikovanju božićnih običaja i izvornoj slici slavonskog seoskog doma, ali ujedno prikazuju zemljinu učinkovitost. „Krajnja se posljedica zemljine učinkovitosti mjeri ostvarivošću čovjekove egzistencije“ (isto: 30), no u Tucićevu *Povratku* to ne dolazi toliko do izražaja jer likovi uglavnom ne propituju svoj identitet. Spomenuti biljni svijet više je dio dekora te u dijalozima dramskih likova kao osnovnom izražajnom sredstvu dramskih tekstova ne biva spomenut pa je time njegova uloga podređena oblikovanju verističke slike prizora. Iako žito nema značajnu ulogu kada je riječ o ostvarivosti egzistencije, djelomično je ipak u funkciji oblikovanja identiteta jer se pojavljuje kao sastavni dio božićnih običaja koji identificiraju likove, vrijeme i prostor radnje. Kruh se, za razliku od žita, pojavljuje i u dijalozima likova: „Kuća bez kruha, gorja je od kruha bez kuće.“ (Tucić, 1969: 51). Može se reći da je on na simboličkoj razini[35] uistinu povezan s egzistencijom jer je neimaština i želja za boljim životom odvela Ivu od kuće[36]. On je tim činom otrgnuo dio sebe, svoga identiteta te je bio primoran graditi neki novi. Količina neimaštine zapravo je proporcionalna utvrđenosti Ivina identiteta kao slavonskog seljaka, što potvrđuje i Ivin opis s početka drame kada se naznačuje da je poprimio inteligentnije držanje te da se vraća u tvorničkom odijelu, dok seljački zobunac nosi samo prebačen preko ramena. Zbog toga je moguće zaključiti da se u drami krajnja posljedica zemljine

[34] U korpusu panonističkih tekstova motivski su najzastupljeniji žito, kukuruz, suncokret, raž, mak, vinova loza, dud, bagrem, hrast, jablan, šljiva, vrba, topola, platana, breza, jabuka, kruška, dinja, šaš, lopoč, trska, mahovina, čuvarkuća, kukurijek (Jukić i Rem, 2012: 30).

[35] Misli se na preneseno značenje imenice kruh koje se odnosi na ono od čega čovjek živi.

[36] B. Hećimović *Povratak* smatra iznimnim dramskim ostvarenjem u nacionalnoj književnosti jer, između ostalog, progovara o odlasku seljaka na rad u tvornice i o žrtvama tvorničkih strojeva (1976: 109). Sličan je stav iznijela M. Petranović pišući kako je „Tucić kritički progovorio o teškom socijalnom položaju domaćeg seoskog stanovništva i o nizu hrvatskih ekonomskih emigranata koji su odlazili iz domovine u bliže ili udaljenije krajeve nadajući se da će tamo steći sredstva kojima će *po povratku* u zavičaj izgraditi bolji život za sebe i svoje bližnje“ (2013: 180).

učinkovitosti ipak može mjeriti ostvarivošću čovjekove egzistencije, samo što ona ima negativni predznak kada se pojavljuje u Ivinu liku.

Osim žita u drami se višestruko pojavljuju i šljive, a obje biljke pripadaju među one najzastupljenije u panonističkim tekstovima. Poput kruha i šljive se spominju u dijalozima likova: „Pet buklija? … iz našeg šljivika, sa tri šljive?“ (isto: 53) i to više puta. One imaju značaj u obratu dramske radnje jer su probudile Ivinu sumnju, sumnju u bogati urod i mogućnost da njegovu obitelj sa svojim urodom snabdijeva neki drugi muškarac. To se može smatrati osnovnim razlogom zbog kojega se šljive učestalo pojavljuju i to kada se promatra u okviru dramske radnje. No u kontekstu panonizma često spominjanje šljiva i rakije kao njihovog produkta ima drugi značaj. Pozornost se želi skrenuti na kušanje zemljinih plodova: „IVO: (…) Čuješ, majo, žedan sam. Ima l' šta da se pije? KATA (*daje mu vrč*): Evo rakije.“ (isto: 52). Konzumacijom zemlje u vidu njezinih plodova dolazi do pounutrašnjenja tih sastavnica (zemlje, šljiva, rakije) kao realizacije načela identiteta (Jukić i Rem, 2012: 446) jer se preko plodova ponovno uspostavlja odnos sa zemljom, s početnom identitetnom točkom. Također, šljive ne samo da pripadaju među najzatupljenije biljke općenito panonističkih tekstova nego su karakteristične baš za panonističku vegetaciju moderne (isto: 444). Njihovo je pojavljivanje stoga višestruko uvjetovano; imaju zamjetan značaj u razvoju dramske radnje[37], dok u okviru panonizma postaju zemljinim plodom čijom se konzumacijom uspostavlja veza s identitentim odrednicama te svojom učestalošću potvrđuju smještenost dramskoga teksta i u prostor panonizma i u vrijeme moderne. Povezanost zemljinih plodova s ostvarajem identiteta može se uočiti i u pojavljivanju, već ranije spomenutih, kruha i zdjele od gline. Iako se kruh u drami ne konzumira, nego je dio scenografije, on je namijenjen konzumiranju te je u tome vidljiva poveznica pšenice, kao zemljina ploda i glavnog sastojka kruha, sa zemljom i identitetom. Slično je i u primjeru sa zdjelom od gline. Iako je ona dio scenografije i ne može biti namijenjena konzumiranju, načinjena je od zemlje, od gline, što izravno pokazuje kako je čak i interijer dramskoga teksta u nekim slučajevima podređen osjećanju tvarnosti zemlje, a time ujedno i identiteta. S. Jukić i G. Rem navode da je „osjećanje tvarnosti zemlje u svim stilskim izvedbama u hrvatskoj književnosti najintenzivnije i najkompleksnije provedeno upravo u tekstovima kontinentalnog istoka (…) u svim stilskim formacijama“ (2012: 31), što Tucićeva jednočinka potvrđuje.

[37] Spominjanje šljiva i rakije postaje osobito važno nakon scene s Martom jer rakija Ivi potvrđuje Martine riječi i Jelinu nevjeru. Može se reći kako Marta dovodi dramsku napetost do vrhunca te pokreće radnju prema završnoj katastrofi, njezin lik svojom odjećom („Odijeva se više na građansku.“ (Tucić, 1969: 38)) izoštrava opreku između sela i grada te ta opreka dobiva i vrijednosnu kvalifikaciju. Usp. Petranović, 2013: 179

*4.5. Vode dramskoga lika*

Uz zemlju kao okupljajući motiv u tekstu, voda se u drami nameće kao druga motivska točka i konstitutivna sastavnica čovjekova bića. Kontakti vode i subjektovog tijela u pjesništvu za subjekt su najčešće iskustvo traume te se pojavljuju u različitim relacijama: voda je u subjektu, voda pada po subjektu, subjekt ulazi ili tone u vodu, subjektove vode (isto: 32). U *Povratku* Srđana Tucića voda se pojavljuje kao voda koja pada po subjektu: „Cure suze ko jesenska kiša, grmi srce ko oluja, al Mare nema pa nema." (Tucić, 1969: 44). Usporedbom suza s kišom stvara se slika padanja vode po subjektu, odnosno dramskome liku, što je jedan od načina pounutrašnjenja koje sa sobom nosi iskustvo traume. Negativna energija vode i njezina prijeteća funkcija ogledaju se u osobnoj tragediji dramskoga lika, u njegovom gubitku voljene Mare. U pjesništvu panonizma iskustvo traume najčešće je vezano uz identitetna gubljenja koja su simbolizirana velikom količinom vode u kojoj se subjekt gubi ili nestaje. Takvoj slici doprinosi panonistički reljef kojim je voda dezintegrirana na manje površine pa je funkcija vode često dezintegrirajuća kada je riječ o prikazu identiteta. Budući da drama i pjesništvo pripadaju različitim književnim rodovima, jasno je kako će se u drami to negativno iskustvo više vezati uz događaje nego isključivo uz identitetno stanje, što i jest potvrđeno. Posljednji citat ujedno može označavati i subjektove vode jer govori o Dakinim suzama. No u drami je moguće pronaći još nekoliko primjera u kojima do izražaja dolaze subjektove vode: „Šćućurim se u kut, pa plačem (…) al umjesto jauka čujem vam ja kako kaplju suze u vodu i kako pljuskaju po tlu…" (isto: 44). „Subjektove vode suoznačuju se vodom prostora" (Jukić i Rem, 2012: 32), što citat potvrđuje prikazujući fizički ulaz i miješanje subjektove vode (Dakinih suza) s podzemnom vodom[38] panonskoga prostora. Imajući na umu biomorfologiju prostora u takvom je miješanju moguće uočiti potrebu k povratku vodi koja je u osnovi panonskoga tla, odnosno identiteta panonskoga prostora i samog dramskog lika kada se promatra njegova uvjetovanost prostorom. Pljuskanje vode po tlu iz prethodnog citata prikazuje interakciju vode i zemlje, što potvrđuje navode da se moderna odlikuje snažnom međuprožetošću tih dviju sastavnica (Jukić i Rem, 2012: 444). Takva interakcije možda najbolje oslikava prakonstituciju Panonske nizine, a u moderni se ona ostvaruje kroz tematiziranje godišnjih ciklusa u prirodi njegujući svojevrsni kult jeseni (isto: 444). Iako se radnja *Povratka* odvija na Badnju večer, Dakina priča iz prošlosti na simboličkoj razini oživljuje jesen i jesenje kiše te je iskorištena kao element dramske slutnje iz koje proizlaze tenzije i dinamika dramskoga teksta[39]. Meteorološke značajke jeseni tako dolaze do izražaja u

[38] Budući da iz citata nije vidljivo, potrebno je napomenuti kako se Dako nagnuo nad bunar te kako se voda iz citata (*kaplju suze u vodu*) odnosi na vodu u bunaru, na podzemnu a ne nadzemnu vodu.
[39] Usp. Hećimović, 1976: 109

hiperboli vlage koja nudi najviše mogućnosti za semantiziranje odnosa zemlje i vode. Voda je, kao što je rečeno, konotirana negativno, ona bi u panonizmu bila struktura koja će u tom odnosu defunkcionalizirati zemlju, poništiti mogućnost realizacije humanitetne egzistencije. No u dramskome tekstu ona je prije svega vezana uz osobnu tragediju, osjećaje napuštenosti, tuge i beznađa koji se zrcale u vodama (suzama) dramskoga lika, dok njezina simbolika u kontekstu panonizma dodatno ocrtava takvo stanje dramskoga lika. Na primjeru je vidljivo da u Tucićevu *Povratku* pojedine sastavnice panonizma mogu biti podređene zahtjevima dramskoga teksta, oblikovanja likova i situacija jer je njihova funkcija više u upotpunjavanju takve slike no u naglašavanju identitetnih ostvaraja. Može se zaključiti i da jesen u drami nosi negativni predznak[40] te da glavnu ulogu u destruktivnosti ima voda[41].

### *4.6. Emocionalne krajnosti – od euforije do traume*

Prikaz ruralnog prostora u moderni nije jednoličan niti idiličan. Pojedini su tekstovi u svom slikanju slavonskoga sela zadržali dokumentarističke dijelove kojima naznačuju seosku arhitekturu i običaje opisujući time selo u svojoj socijalnoj identitetnosti s naglaskom na idiličnost prostora. No dio modernističkih tekstova selu je oduzeo idilizacijske konotacije te ga prikazuje kao mjesto kojem dominira pesimizam. U izgledu sela u Tucićevoj je drami moguće prepoznati dokumentarističke dijelove koji se odnose na slikanje obiteljskog života i običaja u vrijeme Božića. Takva slika doima se idiličnom u početnim prizorima jednočinke, no kako radnja odmiče tako idilizacijske konotacije gube na snazi i zamjenjuju ih one pesimistične koje proizlaze iz prikaza sela kao mjesta egzistencijalnog beznađa. Besperspektivnost sela otjerala je Ivu na rad daleko od kuće: „IVO: Pa nisam ja kriv, majo, slao sam vam što sam više mogao. JELA: Bilo je premalo, Ivo, morali smo se zadužiti. Tjerali su nas za porez. IVO: Dakle zadužili ste se? KATA: E, nego, drukčije bi nam otjerali kravu, to je ionako sve što imamo.“ (Tucić, 1969: 53). Citat potvrđuje kako je selo u *Povratku* obilježeno neimaštinom te kako se egzistencijalni pesimizam veže isključivo uz materijalno, uz novac[42]. Unatoč tomu slika slavonskog sela i dalje je zadržala dokumentarističnost jer opisuje selo u svojoj socijalnoj

[40] Negativni predznak u drami vezan je isključivo uz tematsku razinu, odnosno uz Dakinu priču i razvoj događaja u njegovu životu. Nagovještaj nemilih događaja u obliku jesenje kiše povezan je s Marinim odlaskom od Dake zbog Bože, njezinim povratkom Daki nakon pretrpljenog fizičkog nasilja te naposljetku njezine smrti.

[41] U interakciji sa zemljom koju natapa, voda postaje sredstvom koje pogoduje raspadanju, truljenju, rastvaranju i umiranju vegetacije te neutraliziranju zemljine teksture, umrtvljenju njezine funkcije, što se posljedično odražava na održivost opstanka humaniteta, tjelesnog i duhovnog (Jukić i Rem, 2012: 147).

[42] U *Hrestomatiji novije hrvatske* drame B. Senker ističe kako Tucićeve likove ipak ne pokreće balzakovska želja za zgrtanjem novca radi njega samog, već smatra kako ih pokreće želja da se oslobode bijede, a tu želju, navodi, Tucić ne drži abnormalnom (Senker, 2000: 52).

identitetnosti koja nije idilična, već je odraz stvarne slike pojedinih sela s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Kao što je iz citata vidljivo, takav opis sela najčešće je uključivao razdvajanje obitelji zbog potrage za isplativim poslom, zaduživanje, ovisnost o zemljinoj učinkovitosti, odnosno urodu te želju za lagodnijim životom koja je dovodila do moralno upitnih postupaka. Iz tog odnosa proizlaze i emocionalne krajnosti uočljive u drami – euforija i trauma. S. Jukić i G. Rem ističu „da se u moderni panonizam čita kroz konotacijske krajnosti, odnosno prijenos značenja panonističkih motiva događa se u emocionalno nasuprotnim registrima“ (Jukić i Rem, 2012: 443). Euforija se, kako autori *Panonizma hrvatskog pjesništva* pojašnjavaju, ogleda u žudnji za mladošću i povezana je s motivima antropomorfizirane zemlje i vode koji su u funkciji obnavljanja te žudnje, dok je trauma prisutna u interakciji *zemlje-vode* koju moderna naturalizira te time reaktivira semantiziranje zemljine teksture i strukture kakvo je afirmirao Pannonius (isto: 444).

Dvije emocionalne krajnosti najočitije dolaze do izražaja u Ivinu liku, točnije u njegovu povratku u rodno selo koji je prvotno obilježen njegovom euforijom zbog ponovnog susreta s obitelji, a zatim i traumom. Kako drama naslovno sugerira, povratak je ključan trenutak u drami[43], on je „arhetipski književni motiv koji bogatstvom svoga tematsko-idejnog sklopa od samih početaka scenske umjetnosti intrigira dramatičare namećući se uvijek iznova kao poticajno vrelo dramskih zapleta“ (Petranović, 2013: 170). Tucić to potvrđuje istovremeno obogaćujući svoj povratak i panonističkim shvaćanjem: „Novcem se zapravo sve dade kupiti, al ona sreća, ono zadovoljstvo što ga osjećamo na svom ognjištu, na onom komadićku zemlje gdje smo se rodili, gdje smo se kao djeca igrali i gdje su nam stari pokopani, aj ne, to se ne da nikad i ničim kupiti…“ (Tucić, 1969: 57). Iz citata je vidljivo kako se panonizam očituje u povratku korijenima u doslovnom smislu, u povratku zemlji koja ima funkciju objave i utvrđivanja Ivina identiteta. Iako zemlja nije antropomorfizirana, vidljiva je žudnja za obnavljanjem mladosti jer se evocira zemlja kao prostor rođenja i odrastanja te se dovodi u kontrast sa zemljom kao počivalištem, što u panonizmu ponovno čini poveznicu s identitetom. Također, citat naglašava Ivinu sreću ili euforiju zbog povratka, što je naznačeno shvaćanjem kako novac ne može kupiti duhovne stvari, već samo materijalne koje ne donose istinsku radost. Ivo kao središnji muški lik žudi za povratkom, dok ženski likovi, majka Kata i njezina kći Jela zaziru od povratka. Ta se suprotnost izravno reflektira na emocije dramskih likova pri Ivinu povratku. No Ivina se sreća vrlo brzo prometnula u tugu koja je proizašla iz spoznaje kako ga žena vara: „(*Očajno*): Proklet

[43] O povratku iz tuđine kao značajnom trenutku drame piše i Boris Senker navodeći kako on „u Tucića postaje momentom spoznaje duboka, nepremostiva jaza između književne laži i životne istine“ (2000: 51).

ženo, zašto si pustila da mi drugi otme ono što sam najvolio na tom svijetu, što mi je bilo sunce i zora … (*Plače*): … ma baš sve …“ (isto: 63). Značajno je da se svim ženskim likovima u Tucićevoj drami mogu pridodati epiteti slaba i grešna jer su sve žene (Jela, Kata, Marta, Mara) vođene zahtjevima tijela te se prepuštaju tjelesnim užitcima ili željom za stjecanjem materijalne sigurnosti. Upravo zbog ženine grešnosti, Ivin je očaj na kraju doveo do traume ili ju je, bolje rečeno, proizveo, što potvrđuje brzu promjenu u krajnostima emocionalnih registara panonizma moderne: „JELA: Ubojice! Ubio si Stanka – ubij i mene! (*Baci se pred njega.*) IVO (*gleda je časak, s najvećim prezirom*): Gore … gore po te da ostaneš živa.“ (isto: 64). To se može smatrati razlogom zbog čega Ivo pri povratku nije uspio doživjeti obnovu u dodiru s rodnim, identitetnim tlom, nego spoznaje kako je u vlastitoj kući i rodnom selu postao stranac, a ne povratnik. Dom, zavičaj i obitelj za njega su postale prazne riječi, a njegova se tjelesna žrtva pokazala uzaludnom[44]. No povratak korijenima ipak je imao svoju ulogu jer je pomogao Ivi da shvati kako ondje više ne pripada, barem ne u onu obitelj koju je smatrao svojom. Može se zaključiti kako elementi panonizma jesu u funkciji objave identiteta, samo što su kod Tucićevog povratnika oni doveli do spoznaje o nepripadnosti nekadašnjem zavičaju, što je doživljena trauma dodatno naglasila. Selo time nije identitarno mjesto za Ivu, jer mu on egzistencijalno više ne pripada, već samo tranzicijsko zbog toga što će ga Ivo ponovno napustiti. Dramski se lik tako našao u *prostorno-psihološkom vakuumu* (Jukić i Rem) između sela i grada, između dvije točke kojima ne pripada. Ta trauma prostornog nepripadanja upućuje na Ivinu identitetnu rastrganost koja se očituje i u opisu njegove odjeće jer ona ukazuje na opreku sela i grada te kvalificira njegovo identitetno stanje.

Osim Ivine traume - njegova ubojstva Stanka, spoznaje o nepripadanju te saznanja kako ga je žena cijelo vrijeme njegova odsustva varala, posljednji citat pokazuje i Jelinu traumu. Njezina se trauma ogleda u osjećaju samoće i napuštenosti, gubitka ljubavnika i muža te muževljeva prezira. U Jelinom liku, za razliku od Ivina, ne dolazi do tako nagle promjene u emocijama jer se Jelina euforija i sreća protežu od početka drame sve do Ivinog nenadanog povratka pa zbog dugotrajnog osjećanja pozitivnih emocija krajnosti ne dolaze toliko do izražaja, ali ih je moguće uočiti. Dijalozi iz posljednjeg citata ujedno označuju završetak osmoga prizora i sam kraj Tucićeve drame. U tome je vidljivo kako su posljednji prizori obilježeni promjenom u krajnostima emocionalnih registara kojima se odlikuje panonizam, no jako melodramatsko poentiranje završetka odraz je i zahtjeva dramske moderne, odnosno verizma. Boris Senker navodi kako posljednji prizori u verističkim dramama ne ostavljaju očekivani dojam otvorenosti,

[44] Usp. Senker, 2000: 52

već se oni mogu zamisliti i opisati kao statične žive slike nabijene patetikom (2000: 15). Ubojstvo kojim *Povratak* završava ujedno predstavlja drastičan način nasilnog dokidanja dramskih tenzija, a za takve je drame karakteristično da „autori na ovaj ili onaj način dio krivnje premještaju s ubojice na ubijenu osobu“ (isto: 16). U Tucićevoj jednočinki krivnja je premještena s Ive na Stanka, ali i s Ive na Jelu, što potvrđuju posljednje Ivine riječi te njegova odluka da Jelu ostavi na životu i učini ju odgovornom za Stankovu smrt. Tim se činom mijenja Ivina uloga žrtve te on postaje sucem i krvnikom. Ovi primjeri još jednom potvrđuju kako je u istim sastavnicama drame, u ovom slučaju njezinoga kraja, moguće uočiti ispreplitanje obilježja verizma i panonizma. To dokazuje da je drama u moderni još uvijek pod velikim utjecajem stilistike perioda te da stilistike autorskih poetika nisu dovoljno jake kako bi se izdvojile[45], zbog čega je moguće ispreplitanje i supostojanje, a ne suprotstavljanje, panonizma i verizma.

### *4.7. Jezik u ulozi određenja prostora*

Jezik pa time i dijalozi dramskih likova također su sastavnice drame u kojima su prisutne odrednice panonizma i obilježja verizma. Diskurz je likova u verističkim dramama „gotovo redovito regionalno, socijalno i psihološki obojen“ (isto: 16), a od posebnog će značaja u ovome radu biti regionalna obojenost zbog geografskog prostora u koji je smještena radnje drame. Jezične odlike dramskoga tekste koje se ističu jesu: ikavski odraz jata, mnoštvo turcizama, gubljenje fonema *h*, krnji infinitiv te završno *l* koje izostaje i daje *o*. Prema navedenim obilježjima, čak i bez podrobnije analize može se s lakoćom odrediti kako je riječ o jednom od dijalekata štokavskoga narječja, slavonskome dijalektu. Budući da je radnja drame smještena u neko slavonsko selo, moglo se pretpostaviti kako će biti pisana slavonskim dijalektom, a njezina pripadnost verizmu koji „rabi regionalne idiome“ (isto: 16) tu je pretpostavku učvrstila. Kao jedno od najvažnijih obilježja slavonskoga vokalizma, Josip Lisac navodi različitost refleksa jata (2002: 6), što Tucićev *Povratak* potvrđuje. Uz ikavski (*volit, volile, živili*) i ekavski (*odnesla, doneso*) odraz jata češće se javlja novoštokavski (i)jekavski (*uvijek, donijet, otjerali, sjede, lijepa*). Suglasnik *h* redovito se gubi u primjerima s naglašenim oblikom glagolom htjeti (*oćeš, oće*), krnji se infinitiv vrlo često pojavljuje u oblicima koji izriču futur (*Tamo će se sastat s tobom…, Mi ćemo otić…, Ta će doć u pako…*), kod glagolskog pridjeva radnog katkada dolazi

[45] Sličnog je mišljenja i B. Senker koji ističe kako „verizam u nas oblikuje jako normirane dramske tekstove“ , zbog čega je lako moguće rekonstruirati idealni model verističke drame (2000: 14).

do sažimanja samoglasnika (*potro, poniko, doneso*) te je moguće pronaći i podosta turcizama[46] (*tepsija, valaj, đerdan*). Iako bi daljnja analiza dijaloga i leksika uputila na još neka od obilježja slavonskoga dijalekta, ona se neće provoditi jer nije predmetom bavljenja ovoga rada. No osnovna je jezična obilježja bilo važno istaknuti kako bi se ukazalo da Tucićeva drama svojim diskurzom odgovara obilježjima verizma, ali da time ujedno odražava i pripadnost panonizmu jer jezikom identificira prostor. Odnosno, likovi se u dijalozima svojim govorom određuju kao Slavonci, kao stanovnici s prostora Panonske nizine, što posredno pridonosi utvrđivanju identiteta.

Navedene jezične odlike dramskoga teksta potvrđuje M. Petranović vodeći se iscrpnom analizom jezičnih osobina *Povratka* koju je načinio Josip Vončina[47]. Prema J. Vončini Tucićevim je likovima štokavsko-ijekavski književni jezik s kraja 19. stoljeća osnova, no zbog unošenja dijalektalnih osobina njihovi dijalozi obiluju tragovima slavonskoga kraja u kojem se odvija radnja, ali i drugih prostora kojima se kreću likovi. J. Vončina svojom je analizom dokazao dvojaku funkciju spomenutih dijalektizama – postizanje lokalnog kolorita i psihološko ocrtavanje junaka. Kako bi potkrijepio svoju tezu o psihološkoj karakterizaciji likova uporabom dijalekta, poziva se na raniju, u časopisu *Nada*[48] tiskanu verziju Tucićeva *Povratka*, navodeći ulomke iz scenskih uputa koji u novijim izdanjima *Povratka* izostaju. Dodaje kako u odjeljku pod naslovom „Nešto o pojedinim osobama“ prvobitna inačica teksta predviđa da se Ivo u samom početku radnje izražava finijim, gospodskim, u stranom gradu priučenim jezikom[49], da bi u završnim prizorima krajnje duševne rastrojenosti prešao na svoj urođeni seljački govor[50]. Tucićeva namjera da u govor likova svoje drame unese pojedine dijalektalne osobitosti odlikuje se, kao što je već zapaženo, nesustavnim odabirom ikavskih oblika. J. Vončina to smatra odlikom slavonskog posavskog dijalekta, koji je piscu bio blizak, no mnoga obilježja toga dijalekta izostaju, što, smatra J. Vončina, potvrđuje kako Tucić nije želio oblikovati dramska lica potpunom prisutnošću posavskih dijalektalnih crta. No čestotnost pojedinih dijalektizama i njihova pripadnost određenom dijalektu nose manji značaj u proučavanju *Povratka* nego njihova

[46] Turski utjecaj u slavonskome dijalektu i njegovu naglašenost potvrđuje J. Lisac objašnjavajući to dugom turskom vlašću u Slavoniji i prilivom stanovništva iz Bosne i Hercegovine. Usp. Lisac, 2002: 10
[47] Usp. Petranović, 2013: 178
[48] J. Vončina u svome radu govori o dvjema redakcijama Tucićeva dramskoga teksta, starijoj koja postoji u *Nadi* (god. 1898) i u zadarskom izdanju (1907) te novijoj redakciji koju predstavljaju izdanja: Nolitovo i Pet stoljeća hrvatske književnosti (1980: 310).
[49] J. Vončina to potvrđuje citirajući Tucićev tekst prvotnih izdanja: „… U početku govori finijim naglaskom (gospodski), kako je to u saobraćaju sa tvorničkim nadglednicima i činovnicima naučio. Kasnije, u prizorima ekstaze i boli, prelazi k svom prirogjenom seljačkom govoru.“ (Tucić, prema Vončina, 1980: 313).
[50] Usp. Vončina, 1980: 309-315

funkcija kojom se oblikuju dramski karakteri te se uspostavlja odnos mladih spram starih, povratnika spram domaćina.

### *4.8. Zaključno o panonizmu u Povratku*

Analiza Tucićeva dramskog prvijenca pokazala je kako je u drami moguće uočiti odrednice panonizma. One se prvenstveno pojavljuju u karakterističnim sastavnicama dramskoga teksta kao što su didaskalije te tada pridonose izgradnji autentične slike slavonskoga sela, a time posredno i identiteta likova te njihova karaktera. Naglasak na opisu običaja i unošenje etnografskih obilježja pridonose autentičnosti slike, ali su odraz i panonističkog oblikovanja. Elementi panonizma koji tvore takvu sliku u drami se isprepliću sa zahtjevima verističkog oblikovanja tekstova, što je u *Povratku* uočeno više puta. Budući da je *Povratak* „u svojoj sažetosti i stilskoj dosljednosti paradigmatski tekst našeg kazališnog verizma ili naturalizma“ (Senker, 2000: 51), jasno je kako podređenost stilistici perioda moderne neće dopustiti panonizmu kao stilu da se izdigne i dominira u drami, već će mu omogućiti ravnopravno supostojanje. To potvrđuju identični primjeri koji imaju različit značaj i tumačenje ovisno o tome promatra ih li se u kontekstu verizma ili panonizma. Provodni motivi panonizma koji se pojavljuju u drami vezani su, dakako, uz zemlju i vodu kao osnovne motivske točke panonizma. Zemljina se učinkovitost ogleda u biljnoj motivici i urodu te je u izravnom odnosu s humanitetnim tijelom najčešće označujući ostvarenost njegove egzistencije. Problem identitetne ostvarenosti vidljiv je i u činu izravne ili posredne konzumacije zemljinih plodova, osobito šljiva kao karakterističnog biljnog raslinja panonizma moderne. Voda kao druga motivska točka u drami najčešće nosi negativni predznak zbog svoje destruktivnosti za dramske likove. Ona je prisutna u obliku vode koja pada po dramskome liku i kao njegova (subjektova) voda, a javlja se kao posljedica osobne tragedije koja je dodatno naglašena upravo hiperbolom vlage. Zemlja i voda, osim zasebno, pojavljuju se i u međusobnoj interakciji u kojoj je skrivena prakonstitucija Panonske nizine i njezina biomorfologija koja se uz podrobnije iščitavanje dramskoga teksta može uočiti u nekoliko primjera. Slici slavonskoga sela kakva je oblikovana u Tucićevu *Povratku* panonizam je oduzeo idilizacijske konotacije i pridao one pesimistične, ali je zadržao dokumentarističnost u izgledu sela. Uz takvo oblikovanje nadovezuju se promjene u emocionalno nasuprotnim registrima pa likovi podliježu stanjima euforije i traume, osobito protagonist Ivo. S obzirom da je panonizam proučavan u drami, diskurz likova nametnu se kao sredstvo koje posredno pridonosi utvrđivanju identiteta jer se jezikom, točnije slavonskim

dijalektom kojim govore likovi, identificira geografski prostor Panonske nizine, ali jezik ima funkciju i u oblikovanju psihološke karakterizacije likova. Oblikovanje dramskih likova govornom karakterizacijom podređeno je i veristi̇čkom zahtjevu za korištenjem regionalnih idioma, što još jednom potvrđuje supostojanje panonizma i verzima u Tucićevoj drami, ali i ujedno potvrđuje da se o Tuciću s pravom može govoriti kao slavonskom dramatičaru. Bez obzira na njegovu izmještenost iz rodne Slavonije, *Povratak* nosi snažan pečat slavonskog kraja za koji je Tucić dijelom života bio vezan.

S obzirom na tematsko-motivsku dominantu poetskih tekstova[51], panonizam se u Tucićevoj drami oblikovao višestruko. Arhitekturni panonizam jedan je od zamijećenih tipova koji naglašava karakterističan ruralni prostor te čuva njegovu dokumentarističku sliku. Uz njega je usko vezan toposni panonizam koji ne imenuje konkretno mjesto, ali određuje mjesto radnje kao slavonsko selo pa se njegovo određenje u dramskome tekstu čini opravdanim. Naglašen je i običajni tip panonizma jer pridonosi stvaranju autentične slike slavonskoga sela, dok pejzažni i hidrološki tip nisu toliko dominantni, ali je njihovo supostojanje s ostalim tipovima panonizma moguće uočiti. Budući da je dramski tekst namijenjen izvođenju na sceni koja je prostorno ograničena, jasno je kako pejzažni tip i hidrološki tip panonizma ne mogu biti toliko izraženi ako se pojavljuju u korelaciji s drugim tipovima, i to tipovima koji traže potpuno drukčije oblikovanje od onoga kakvo bi ta dva tipa imala kada bi bili dominantni. Tako prostor reminiscencije ili pojedine govorne replike postaju mjestima koja hidrološki i pejzažni tip panonizma upotpunjuju. No važno je napomenuti kako niti jedan od navedenih tipova panonizma ne potire neki drugi tip, već se oni uvijek pojavljuju u korelaciji tek s naznakom hijerarhijskog odnosa dominantnih motiva koji su semantizirani u određenom tekstu. Iako u studiji *Panonizam hrvatskoga pjesništva* autori ne navode govorni tip panonizma koji se u pjesništvu i ne može očekivati, u proučavanju ostvaraja panonizma u dramskim tekstovima on bi mogao biti legitimnim tipom. Uočena jezična obilježja u *Povratku*, koja imaju funkciju identificiranja i smještanja likova u konkretni geografski prostor Panonske nizine, potvrda su takvom mišljenju, stoga bi se moglo reći kako se u Tucićevu *Povratku* govorni panonizam pojavljuje kao jedan od dominantnih tipova i kao specifičnost dramskoga pisma. Na temelju cjelokupne analize Tucićeva prvijenca moguće je zaključiti kako se osebujnost teksta krije u njegovoj tematici koja je obrađena u dramskom registru. Problematika slavonskog sela pokazala se pogodnom temom

[51] Tipologiju panonizma s obzirom na tematsko-motivsku dominantu poetskih tekstova te tipologiju s obzirom na položaj subjekta u prostoru, tj. u odnosu na prostor načinili su Sanja Jukić i Goran Rem u svojoj studiji. Prema njihovoj podjeli panonizam se oblikuje kao: pejzažni, geološki, hidrološki, aerološki, toposni, arhitekturni, običajni, povijesni i ratni, dok je u odnosu na prostor moguće razlikovati percepcijski i interakcijski panonizam. Usp. Jukić i Rem, 2012: 449-450

koju je moguće oblikovati unoseći elemente i značajke panonizma u tekst. Kao što je rečeno, za takvo su oblikovanje sentimentalnost i dekoracije izlišne, a likovi su pošteđeni šablonskog pučkoigrokaznog ili komediografskog tretmana. Iako je scenski prostor podređen stvaranju autentičnog slavonskog ugođaja, on je oslobođen od tipičnog popratnog rekvizitarija poput seoske idile, slavonske pjesme i plesa[52].

[52] Usp. Petranović, 2013: 187

## 5. Panonizam u *Požaru strasti* Josipa Kosora

### *5.1. Hrvatski Gorki*

Josip Kosor jedan je od autora kojemu se može pridodati epitet slavonski prvenstveno zbog činjenice kako se školovao u Slavoniji i jedan dio svoga života proboravio na tom području, a to ga smješta u drugu skupinu prema kojoj se pojedini autor može odrediti slavonskim[53]. Iako je rođen u Trbounju (1879), mjestu kraj Drniša, vrlo rano, već s četiri godine nastanjuje se u slavonskom Otoku gdje se i školuje[54]. Iz Otoka Kosor zbog posla odlazi u Privlaku, zatim u Vinkovce, Donju Tuzlu i Zagreb te naposljetku odlazi daleko izvan zemlje (Beč, München, Pariz, London, Moskva, Petrograd, Beograd, …) da bi se pri kraju svoga života nastanio u Dubrovniku[55] i ondje ostao sve do smrti (1961). Sve to potvrđuje njegov relativno kratak boravak u Slavoniji vezan uz vrijeme odrastanja, no dovoljno snažan da ostavi jak trag u Kosorovim djelima te da Slavonija postane „tematsko mjesto njegovog književnog rada“ (Sablić Tomić i Rem, 2003: 13). Osim što je bio pisar, određuje ga se i kao pjesnika (*Beli plamenovi*, 1919), prozaika[56], putopisca (*Atlantikom i Pacifikom,* 1927) i dramskog pisca[57]. Svoje je književno djelovanje započeo kao pripovjedač (*Optužba*, *Crni glasovi,* 1905) i pjesnik čiju poeziju karakterizira „heterogeni ekspresionistički stil i pomalo nejasni idejni angažman, erotski kompleks i ekstatični lirski subjekt“ (Milanja, prema Sablić Tomić i Rem, 2003: 174), dok njegova proza pripada poetici hrvatske moderne. No poetiku Josipa Kosora, smatra Cvijeta Pavlović, bitno su odredila putovanja i poznanstva, trenutci daleko utjecajniji od Kosorove lektire (2001: 214). Većina njegovih tekstova tematski se veže uz tri kraja u kojima je živio – Slavoniju, Dalmaciju i Bosnu, dok je uz slavonsku ravnicu i ljude povezao desetak pripovjedaka, nekoliko drama i roman *Rasap* (Lederer, 1997: 140). Hrvatskoj je književnoj sceni bio poznat i kao hrvatski Gorki jer je svoju prvu knjigu novela posvetio Maksimu Gorkom s motom *Sve je u*

[53] Usp. Sablić Tomić i Rem, 2003: 16
[54] Josip Kosor završio je samo četiri razreda pučke škole te je od dvanaeste godine radio kao sudski i općinski pisar u različitim gradovima (Vukovar, Đakovo, Tuzla, Mostar) (Senker, 2000: 203).
[55] Usp. Sablić Tomić i Rem, 2003: 173
[56] Romani: *Rasap, Radnici, Cupalo, Razvrat*.
[57] Prema podjeli koju je načinio D. Jelčić, Kosorove se drame mogu svrstati u tri skupine: 1. poznate drame: *Požar strasti, Pomirenje, Žena, Nepobjediva lađa, U Café du Dôme, Nema Boga – ima Boga, Čovječanstvo, Rotonda, Nijemak, Pod laternom, Pravednost, Smiljka vječna*; 2. dosad nepoznate drame: *Hadži Ibrahim aga, Maske na paragrafima, Vječnost, Donovi, Prva drama bez naslova, Druga drama bez naslova, Treća drama bez naslova, Četvrta drama bez naslova, Peta drama bez naslova, Šesta drama bez naslova*; 3. započete, a nedovršene drame: *Drama o Ivanu Meštroviću, Autobiografska drama o Ivanki i Josipu*. Usp: Jelčić, 1988: 155

*čovjeku – sve za čovjeka*[58] te zbog motiva o ljudima s dna života (pisarima, prostitutkama, Ciganima i drugim obespravljenim likovima)[59].

Drame je počeo pisati tek po odlasku iz Hrvatske[60] te je njegov dramski prvijenac upravo *Požar strasti*, napisan 1910. godine. Tekst nosi i njemački naslov *Brand der Leidenschaften* što odaje činjenicu kako je izvorni tekst pisan dijelom u jednom, dijelom u drugom jeziku[61]. Zanimljivo je i pomalo neobično to što je njemački prijevod-original objavljen prije hrvatskog originala-prijevoda jer je njemačko izdanje izašlo u Münchenu 1911., a hrvatsko u Zagrebu godinu dana kasnije, 1912. (Senker, 2000: 204). Unatoč tomu drama je praizvedena u Zagrebu (30. kolovoza 1911.), a poslije su, na preporuku Hermanna Bahra, održane istodobne njemačke premijere u Mannheimu i Münchenu (10. prosinca 1911.)[62]. Recepcija Kosorova prvijenca bila je bolja u inozemstvu nego u Hrvatskoj, vjerojatno iz razloga što je za europsku publiku *Požar strasti* bio „egzotičan produkt balkanskog folklora, osjećali su u njemu sirovost, nedotjeranost, istinsku snagu, razmahivanje i mahnitanje neobrazovana, nesvjesna genija.“ (isto: 204), dok je hrvatska publika očekivala da se igra kultura koje nema[63]. *Požar strasti*, a i sam Kosor u povijesnim pregledima i sistematikama redovito su smještani u razdoblje hrvatske moderne, no to je jedno od prvih dramskih djela u kojem su prepoznate i ekspresionističke označnice, iako se ponajčešće ocjenjuje kao stilskih hibrid (Liović, 2012: 198). Bez obzira na različita znanstvena stajališta o dominantnoj poetici njegovih tekstova, svi se slažu kako se u Kosorovim tekstovima vidjelo da je „u našu uglađenu, uredno umivenu i namirisanu književnost moderne provalila, nahrupila njegova robustna, znojem i gnojem natopljena proza, raspaljena iskonskim snagama sirovog, neškolovanog, kao zemlja elementarnog talenta, koji oganj čuvstva, strast života i divlju snagu prirode suprotstavlja mrtvoj ljepoti larpurlartističke literarne mode.“ (Jelčić, 2004: 301).

[58] Ta je rečenica ujedno posljednja rečenica Kosorove *Kratke biografije* pisane 1950. na Lapadu. Vidjeti više: Kosor, 1964: 218

[59] Usp. Šljivarić, 1964: 7

[60] Na pisanje dramskih tekstova Kosora je navodno nagovorio Stefan Zweig. Na njegov je poticaj i pod njegovim mentorstvom, sudeći prema Kosorovim zapisima, nastao *Požar strasti*.

[61] Ako je vjerovati Kosorovim bilješkama, prva je tri čina pisao hrvatskim jezikom, a kako je koji čin završavao, tako ga je prevodio na njemački i davao Zweigu na čitanje i dramaturšku redakturu. Međutim, četvrti je čin prvo napisan njemačkim jezikom, a potom preveden na hrvatski (Senker, 2000: 203-204).

[62] Boris Senker u *Hrestomatiji…* upućuje na dezinformaciju koja se pojavljuje u našoj publicistici i stručnoj literaturi, a tiče se navoda kako je *Požar strasti* praizveden na dvjema njemačkim pozornicama istodobno, a tek potom u Zagrebu. Iako se ta dezinformacija čvrsto ukorijenila u našoj historiografiji, što potvrđuje Frangešova *Povijest hrvatske književnosti* (1987: 263), D. Jelčić opovrgnuo je tu tezu u svojoj disertaciji (Senker, 2000: 204).

[63] Hrvatska je publika željela da u kazalištu igraju europski dvorovi i saloni, a ne ona nekultura koja se nalazi posvuda oko kazališta. Selo je publika prihvaćala samo u zaostalim pučkim igrokazima iz 19. stoljeća, komedijama i verističkim dramama kakav *Požar strasti* nije bio. Usp. isto: 204-205

*5.2. Didaskalije kao identifikatori panonskoga prostora*

Početak Kosorove drame strukturno je oblikovan kao svaki dramski tekst, no u kontekstu panonizma u usporedbi s Tucićevom dramom vidljiva je razlika. Osim što popis osoba donosi bogatiju galeriju likova, opisi se pridaju samo protagonistima i antagonistima u vidu njihovih najizraženijih karakternih crta i dobi, dok ostali likovi bivaju određeni najčešće jednom riječju, osobinom ili titulom, ovisno o njihovoj ulozi u dramskome tekstu. Takav je opis Kosorove likove lišio mogućnosti vizualne identifikacije s prostorom, barem u tom početnom dijelu teksta, no u imenima likova odražava se pripadnost panonskome prostoru. Iako svi likovi ne nose specifična slavonska imena, *Ruža, Mara, Stana, Tunja* imena su koja upućuju na prostor iz kojega likovi potječu i u kojem obitavaju pa je i kod Kosora moguće uočiti postupak kojim se pomoću imena likova identificira točno određeno geografsko područje. Identifikaciji Panonske nizine pridonosi i odrednica o mjesnoj smještenosti dramske radnje: „Čin se događa u slavonskom selu." (Kosor, 1964: 148). Jednako kao i kod Tucića u drami se ne imenuje konkretni toponim, ali se tekst izravno smješta u panonski prostor. No ono što nije zamijećeno kod Tucića, a što Kosor vješto oblikuje kao dio panonističke stilistike jest uvođenje likova koje ne imenuje, ali ih određuje kao *seoske cure i momci* ili *čovjek iz polja*. Iako su to sporedni likovi čija je uloga više u funkciji dekora i oblikovanja scenske slike pa njihovo točno imenovanje nije potrebno ni važno za dramsku radnju, može se reći kako upravo njihova „imena" odražavaju pokušaj ujedinjavanja označnica geografskog prostora i zanimanja karakterističnog za to područje, a samim time i ostalih geografskih i kulturnih karakteristika prostora. Selo i polje prizivaju slavonsku ravnicu, likove seljaka koji se prvenstveno bave poljodjelstvom jer je krajolik pogodan za takvu obradu te seljaku služi kao izvor života.

Inicijalni prizor u drami potvrđuje tu tezu jer prema opisu iz didaskalija na sceni „ (…) vidi se bivši đak MIRKO u seljačkom ruhu, gdje ore. Na pozornici vide se tek ručke njegova pluga, nešto od odoranih brazda, dok su volovi izvan vidika." (isto: 149). Početak prvoga čina time nudi jaku vizualnu sliku panonskoga prostora i njegovih najistaknutijih obilježja (zemlja, njive, oranje, plug) te sugerira čitateljima i gledateljima kako će upravo ti motivi biti pokretači i okupljajući motivi dramske radnje. Iz opisa u didaskalijama može se uočiti i dualna struktura panonskoga prostora prikazana u drami: „U blizini prijepornih njiva vidi se žal potočića, natkrivena sjetno spuštenim granama, i čuje se šum vode." (isto: 149). Kosorovo, najvjerojatnije, nesvjesno upućivanje na ukupnu biomorfologiju Panonske nizine dokazuje kako je geodvojnost ili biomorfologija uistinu najutjecajniji izvor oblikovanja panonističke stilistike. Citat također označuje interakciju zemlje i vode, odnosno potvrđuje ranije navode o tome kako su sve vrsta tla

u ravničarskom dijelu hidratizirane nekim oblikom vode, a u ovom primjeru riječ je o zemnoj vodi, o potoku. Didaskalije u Kosorovu *Požaru strasti* jasno pokazuju kako su pogodno sredstvo za unošenje označnica panonizma u dramski tekst koje će čitateljima na samome početku drame ukazati na središnje motive iz kojih proizlazi dramski sukob. Za razliku od čitatelja, gledatelji će u kazalištu tijekom cijelog prvog čina biti izloženi vizualnoj slici panonske ravnice koja je oblikovana tako da pridonese autohtonosti cjelokupnog geografskog područja u crtanju dualne strukture uvjetovane povijesnim promjenama te u crtanju socijalne slike i kulture toga područja. Jednako kao kod Tucića u Kosorovoj je drami potvrđeno da didaskalije u dramskim tekstovima imaju značajnu ulogu kada je riječ o oblikovanju i proučavanju panonizma u dramskome pismu. One već na samom početku drame sadržavaju jasne naznake identifikacije određenog geografskog prostora kao panonskog. Arhitekturna slika sela sadržana u didaskalijama naglašava reljefnu smještenost, utisnutost u prirodu, točnije u zemlju, njive, floru i faunu, što upućuje na temeljnu egzistencijalnu odrednicu slavonskog sela – stopljenost s prirodom[64].

### *5.3. Zemlja kao vlastito tijelo*

Slika koju opisuju didaskalije s početka drame razvija se u tekstu te značajan postaje čin oranja koji se odvija u prvome prizoru: „Je l' tvrdo oranje, Mirko?“ (isto: 149). Time je izravno prikazana panonistička književna alegorija ljudskog oplođivanja koja će potvrditi čovjekovu povezanost sa zemljom kao jednom od rubnih točaka čovjekova života, njegovim postankom. Odnosno, u konkretnom primjeru pluženje zemljinog tijela simbolizira proces obrade zemlje u koju se siju klice ljudskog života što rezultira izlaskom čovjeka iz zemlje te utvrđivanjem njegova identiteta sjedinjujući se sa zemljom i njezinim plodovima. Potvrdu opisa takve simbolike i prenesenog značenja moguće je pronaći u drami: „On je svake godine, ko svojim zubom a ne crtalom, grudu po grudu grizao dok mi nije odgrizao čitavu brazdu. (…) Druge jeseni udari on plugom iznova i otrže mi podlanicu zemlje. I to me je zaboljelo tako kao da je njegovo crtalo zarezalo u moje meso.“ (isto: 150). Upravo usporedba iz posljednjega citata ukazuje na poistovjećivanje čovjeka i njegova tijela sa zemljom. Posljednji je citat zanimljiv i zbog sintagme *moje meso* koja je posebno značajna jer upućuje na najviši stupanj povezanosti čovjeka sa zemljom, na njegovu potpunu identifikaciju i sjedinjenje sa zemljom, odnosno na percepciju zemljina tijela kao vlastitog. Budući da je prisutna potpuna identifikacija sa zemljom

[64] Poljoprivreda, selo i seljak predstavljali su neodvojivu egzistencijalnu trijadu koja je davala život ovom (slavonskom) prostoru i obilježavala ga. Priroda kao radionica i laboratorij seljaku je određivala ritam rada i odmora, cikluse rasta, sazrijevanja i ubiranja plodova, davala mu je jasnu i sigurnu formulu preživljavanja od rada. No takva je romantična slika stopljenosti čovjeka i prirode dio daleke prošlosti. Usp. Šundalić, 2010: 17-18

te da se jasno uočava čvrsto uspostavljeni identitet dramskoga lika, razumljivo je kako otuđivanje zemlje predstavlja pokušaj otuđivanje identiteta i njegove dezintegracije. Ta je slika upotpunjena osjećajem boli koja je oblikovana slikovitom usporedbom zarezivanja mesa, što aludira na fizičku bol, na realno osjećanje zemlje kao gradbene sastavnice ljudskog tijela i identiteta.

U jednom od prethodnih citata spominju se brazde koje nastaju pri oranju zemlje, što ponovno upućuje na geološku prošlost panonskoga prostora, na nepokretnost Nizine u čijim je slojevima sadržana nekadašnja gibljivost Panonskoga mora pa brazde postaju metaforom morskih valova[65]. Njihov izgled, odnosno izgled uzoranog polja možda najbolje asocira na izgled morskih valova utkanih u zemljine slojeve ili na izgled Panonske nizine u određenom povijesnom trenutku geološke prošlosti. Motiv *odoranih brazda* često se pojavljuje u Kosorovoj drami, što se može tumačiti dvojako, ovisno o tome promatra li se u okviru dramske radnje ili u kontekstu panonizma. Unutar dramske radnje motiv brazda značajan je jer upućuje na ono iz čega izrasta dramski sukob, dok u panonizmu upućuje na pokušaj dezintegracije identiteta lika te ukazuje na geodvojnost panonskoga prostora izgledom prizivajući sliku nekadašnjeg Panonskog mora. Iako se i u Kosorovu i Tucićevu tekstu može prepoznati simbolika oranja i brazda, načini su realizacije te simbolike različiti, dok je njezino značenje vrlo slično i u uskoj vezi s identitetnim ostvarajem. Osnovna je razlika u tome što Kosor izravno tematizira proces zemljine obrade, dok se kod Tucića on posredno naznačuje sintagmama koje nužno pretpostavljaju obradu te je zbog toga povezanost čovjekova identiteta i zemlje u pojedinim dijelovima drame slabije izražena nego u *Požaru strasti*. Još jedna sličnost između dvaju dramskih tekstova jest u početnim prizorima koji su oblikovani u skladu s verističkom poetikom. Kosorov *Požar strasti*, jednako kao i *Povratak* Srđana Tucića, na pozornici oblikuje sliku života koja rasporedom dramskih likova, njihovim aktivnostima, dijalozima te cjelokupnom slikom scenskoga prostora gledateljima prenosi dojam da se na pozornici nešto već odavno zbiva. Cilj je takvog postupka što zornije pokazati kako je riječ o objektivnom vremenu ili vremenu njihovih likova[66] pa prizor kojim *Požar strasti* počinje uistinu djeluje kao prizor iz svakidašnjeg života ljudi određene

[65] Zanimljivu simboliku brazda, lemeša i cjelokupnog proces oranja iznio je Igor Šipić u svojoj knjizi baveći se interdisciplinarnim razmatranjem organske strukture mora i povijesti plovidbe vodeći se psihoanalitičkim idejama. On pojašnjava kako slavljenje oplodnje nigdje nije toliko mitologizirano kao kod svetog čina oranja zemlje. Navodi kako se prva brazda u istočnim kulturama slavila kao defloracija tla te kako su prvo oranje morali izvoditi parovi poprativši to katkada i spolnim činom. Zbog toga raonik ili lemeš pluga ima falički karakter, a brazda se povezuje sa ženom. U primitivnom poimanju simbolika pluga označuje istodobno oranje i oplodnju, pri čemu je nazvan temeljem svijeta jer život počiva na falusu kao svijet na stupu. Usp. Šipić, 2007: 207-208

[66] Usp. Senker, 2000: 14

seoske sredine. Veristička poetika[67] i u Kosorovu dramskom prvijencu supostoji s panonističkim obilježjima, što na temelju proučavanja Tucićeve drame navodi na zaključak kako će u *Požaru strasti* međusobnih ispreplitanja verizma i panonizma biti još, ali se oni neće potirati.

Osjećanje zemlje kao vlastitog bića, kao egzistencijalnog iskona možda najbolje potvrđuje sljedeći citat: „Ne tajim, draga mi je zemlja, draža od žene, neba, raja, jer me ona dala i u nju se vraćam, za nju gubim život. Samo za to, znaj, jer čuvaš toliko tvoj gadni život, udario sam te u zemlju (…) Zemlja je moja, jer ja ću tebe u nebo poslati…“ (isto: 160). Tekst uistinu potvrđuje prisutnost panonizma u dramskome stvaralaštvu ukazujući na zemlju kao motivsko-tematsku okosnicu koja je povezana i s čovjekovim rođenjem, što je već pojašnjeno, ali i smrću, na što navodi citat. Zemlja u tekstu postaje ona struktura koja aktivira i oblikuje životnu energiju dramskoga lika jer „on je naprosto dio zemlje, ili, još bolje, zemlja sama“ (Jelčić, 1988: 300). Budući da je zemlja za dramski lik stabilna konstanta iz koje ide u svijet, Guša svojim *odoravanjem* Ilarijinih brazda nastoji poljuljati njegovu stabilnost i identitet. Kao što je rečeno, otuđivanje zemlje na simboličkoj razini ocrtava otuđivanje identiteta, odnosno pokušaj narušavanja stabilnosti humanitetnog tijela. U posljednjem se citatu može uočiti i cikličnost života jer zemlja predstavlja početnu i završnu točku ljudskoga života, ona je *dala* dramski lik i on joj se *vraća.* No potrebno je napomenuti kako takav doživljaj zemlje nije svojstven svim likovima *Požara strasti*, točnije čergašima: „(…) a život najviše vrijedi, više nego sva zemlja. Koga je zemlja još učinila sretnim; odsvakud ona na nas vreba, valja njom prolaziti da je se jedva prstima tičeš.“ (Kosor, 1964: 161). Budući da čergaši žive nomadskim načinom života koji podrazumijeva pokret, jasno je kako njihov identitet ne može biti vezan uz čvrstu i nepokretnu masu kakva je zemlja. Oni će svoj identitet uspostaviti u odnosu spram nestalnih pojava, u odnosu prema strujanju zračnih masa ili, jednostavnije rečeno, vjetru koji simbolički ocrtava njihov pokret: „Živi, ko što mi živimo; pođi kud te vjetri zovu, pa ćeš ostati lak i vedar, i svi će ti dani biti vedri.“ (isto: 161). Vjetar bi za ostale dramske likove, koji svoj identitet utvrđuju u interakciji sa zemljom, imao dezintegrativnu ulogu jer on „izobličuje zemljinu teksturu i funkciju, pomiče je iz njezinog ležišta i transformira ju u negativno konotirane topose“ (Jukić i

[67] Važno je istaknuti kako Kosorov *Požar strasti* nije čista veristička drama, već drama koja naginje ekspresionizmu. Najznačajniju potvrdu toj tezi dao je Dubravko Jelčić u svojoj knjizi Strast *avanture ili avantura strasti* u kojoj ističe kako *Požar strasti* „u stilsko-izražajnom pogledu predstavlja svojevrsni hibrid (…) nije ni samo naturalistička ni samo simbolistička, ni samo tolstojevska ni samo nietzscheovska, nego sve te idejne i stilske elemente na svoj način prerađuje, povezuje i ujedinjuje u jedinstveni napor: da se što izravnije i što dublje uđe u dušu „golog čovjeka“ i otkrije, spozna i izrazi njegova bit. To je njena ekspresionistička jezgra.“ (1988: 290). Slično stajalište iznosi i B. Senker u *Hrestomatiji*…, no navodi i kako *Požar strasti* sadrži pojedine elemente verističke poetike. Usp. 2000: 15, 203-214. G. Rem i H. Sablić Tomić ističu kako se u drami „isprepliću tri stilsko izražajna sloja: simbolistički, naturalistički i ekspresionistički“ (2003: 174), što potvrđuje mogućnost uočavanja osobitosti poetika različitih stilova.

Rem, 2012: 77), što je moguće povezati s ulogom vjetra u transformaciji panonskoga prostora[68]. U odnosu na uočenu razliku među likovima može se izvesti zaključak kako će zemlju kao vlastito tijelo percipirati samo oni likovi koji svoj identitet utvrđuju zemljom, a to bi u dramskome tekstu bili seljaci i radnici koji se bave zemljoradnjom. Potvrdu ovome zaključku valja potražiti i u sljedećem citatu: „RADNIK: Nebo je naš krov, šuma naša domovina, i sve nas bije: rad i nerad, i nevrijeme i sto drugih jada.“ (Kosor, 1964: 161). Suoznačujući se s prirodom dramski su joj likovi podredili svoje tijelo te njezinu ukupnost percipiraju kao svoj dom. Time ističu povezanost identiteta sa zemljom i onime što iz nje izlazi, odnosno osjećaju sve zemljano kao dio svoga tijela. Takvo je viđenje vlastite egzistencije u potpunosti suprotno od onog viđenja kakvo imaju čergaši u dramskome tekstu, što upućuje na razliku među likovima nastalu zbog doživljaja zemlje kao (ne)gradbene sastavnice vlastitoga tijela.

*5.4. Međuuvjetovanost zemlje, plodova i humanitetne egzistencije*

Zemlja je u drami ishodište i simbol plodnosti, njezinu vitalnost dramski likovi pri konzumaciji zemljinih plodova nastoje pretočiti u svoju životnu energiju. Kod pojedinih je likova ta energija doista vezana uz osjećanje zemlje kao vlastitog ishodišta, dok neki likovi konzumacijom zemljinih plodova samo žele hedonistički uživati u izobilju koje je rezultat zemljine učinkovitosti, odnosno plodnosti. To je hedonističko uživanje prvenstveno povezano s dramskom radnjom posljednjega, četvrtoga čina u kojem se opisuje svadba Ilje i Ruže, što u svom opisu uključuje konzumiranje hrane i pića: „Ne stidite li se jesti hljeb s njegova stola i piti vio iz njegova podruma?“ (isto: 204). Prizori sa svadbe u ovoj bi drami označavali *socijalno-konzumacijski hedonizam* (Jukić i Rem) koji je pretočen u stilsku ekspresiju donoseći metežnu sliku slavonske svadbe, kaosa zvukova, obilja ljudi, hrane, zbivanja i predmeta. Sva hrana i piće koje se može zapaziti u tekstu izravno su potekli od zemlje te odražavaju sliku njezine interiorizacije u likovima. Točnije, preko kruha konzumira se pšenica, a preko vina unosi se grožđe kao zemljin plod u tijelo dramskih likova. Pounutrašnjenje tako dovodi do simultanosti zemlje, njezina ploda, humanitetnog tijela i njegove egzistencije kako bi se naglasila njihova međusobna prožetost i međuuvjetovnost. Uživanje u zemljinim plodovima, prije svega u piću, pomaže likovima pri zaboravljanju na vlastite probleme, što likove u tim trenutcima čini sretnijima: „Pa mjesto u sud, odu u crkvu ili u birtiju, i tu u molitvi ili rakiji zaborave što ih je grizlo… i to je mnogo bolje.“ (Kosor, 1964: 156). No njihove probleme, koji su povezani s

[68] Vidjeti više: Jukić i Rem, 2012: 27

ostvarajem identiteta povezanog sa zemljom[69], kušanje zemljinih plodova ne može ukloniti zbog namjere s kojom dolazi do interiorizacije. Kako citat pokazuje, pojedini dramski likovi uživanjem u onome što je poteklo od zemlje žele zaboraviti na probleme, a ne ih riješiti te traže bijeg iz trijeznog i svjesnog osjećanja vlastitog bića. Takvo htijenje uključuje konzumaciju velikih količina alkohola, točnije rakije: „Uzme iz Adine ruke bocu, pije i vrati mu je (…)“ (isto: 172). Branko Hećimović za spomenute i slične prizore traži opravdanje u književnosti koja je potekla iz Slavonije i koja Slavoniju doživljava kao bećarsku i raspojasanu[70]. Rakija kao produkt koji nastaje od ploda šljiva čest je motiv u *Požaru strasti*. Ona zajedno s vinom pridonosi slici autentičnog slavonskog sela jer predstavlja karakteristične proizvode određenog geografskog područja pa ju to veže uz oblikovanje načela identiteta likova kao slavonskih seljaka. Potvrdu tomu dala je i analiza Tucićeva *Povratka* u kojem motivi rakije i šljiva imaju značajnu ulogu kao motivi koji su ključni u obratu dramske radnje te koji svojom učestalošću potvrđuju pripadnost dramskoga teksta moderni i panonizmu. Navode o autentičnom slikanju Slavonije potvrđuje i B. Hećimović ističući kako su Kosorovi *Požar strasti* i *Pomirenje* „regionalno obojeni te predočuju Slavoniju, ono što jest Slavonija i što je karakterizira u temeljnom rasponu bitnih sastavnica vremenski i društveno određenog života“ (1976: 226).

U kontekstu oblikovanja autentične slike panonskoga krajolika indikatorom će postati i konzumacija zemljinih plodova koja ne podrazumijeva prehranu ljudi nego životinja: „Idem u štalu dati konjima sijena.“ (Kosor, 1964: 167). Kao što je naznačeno, kušanje plodova zemlje u ovome slučaju neće biti povezano s objavom identiteta dramskoga lika, već će isključivo biti u funkciji oslikavanja osobitosti slavonskoga područja. Citat pokazuje da pri stvaranju takve slike u *Požaru strasti* dolazi do ujedinjenja zemljine učinkovitosti i njezine energije, sadržane u leksemu *sijeno,* s faunom slavonskoga prostora, što pridonosi težnji o autentično oblikovanom slavonskom selu. Osim konja, dijelom su faune svinje, kokoši, pure, patke, volovi te divljač koja se vrstovno ne određuje. Brojnost životinjskoga svijeta naznačuje kako je selo u Kosorovoj drami mjesto egzistencijalne sigurnosti, što potvrđuje citat iz teksta: „Ej, bogata su naša sela, s vinom, dukatima i marvom (…).“ (isto: 166). Ruralni prostor prikazan u *Požaru strasti* pokazuje kako pojedini modernistički tekstovi ipak zadržavaju idilizacijske konotacije[71]. Za razliku od Tucićeva teksta, selo nije prikazano kao mjesto beznađa i egzistencijalnog pesimizma već

[69] Potrebno je napomenuti kako se zemlja ovdje odnosi na ravnicu, njivu i problem između Ilarije i Guše oko nepravedno odoranih brazda, a ne na zemlju kao tematsko-motivsku točku panonizma.
[70] B. Hećimović dodaje kako Slavonija u Požaru strasti možda ne živi u toj mjeri koliko u prozi Kosorova suvremenika i srodnika Ivana Kozarca i njegova *Đuke Begovića*, no ipak je nazočna u brojnim prizorima, detaljima, licima i njihovom ponašanju. Usp. Hećimović, 1976: 236
[71] Usp. Jukić i Rem, 2012: 444-445

potpuno suprotno. Kosorov dramski tekst nudi sliku seoskog izobilja u pogledu hrane, pića i materijalnih prihoda, što nudi sasvim drugačije viđenje slavonskog sela od onoga koje se može pratiti u analiziranom dramskom tekstu Srđana Tucića. U *Požaru strasti* zemlja je oblikovana kao hraniteljica ukupne flore i faune slavonskoga sela iz čega proizlazi osjećaj egzistencijalne sigurnosti i slika sela kao poželjnog mjesta za život. Takva estetizacija vanjske strukture sela ipak ne sugerira egzistencijalni sklad seoske zajednice, nego oblikuje kontrastnu sliku.

Govoreći o brojnosti faune potrebno je istaknuti identificiranje određenih likova njihovim poistovjećivanjem sa životinjama. Zoonimska se metaforika može iščitati iz primjera Adina lika i riječi koje mu upućuje majka: „Majko božja, zašto si dala da na svijet sirota dođem, zašto si me dala u ralje vuku?“ (isto: 166). Metaforom su izražene Adine karakterne osobine, njegova krvoločnost i nepomirljiva žudnja za osvetom[72]. Budući da je citat dio dijaloga koji vode Stana i Ada, metaforika se svakako odnosi na Adin lik, ali zbog sadržaja samog citata može se pretpostaviti kako se odnosi i na Stanina muža Gušu. Tome pridonosi i činjenica kako je Ada preslika svoga oca, ne u fizičkom smislu, nego s obzirom na karakter, postupke i shvaćanja. Karakterne osobine dramskih likova koje se razabiru iz panonističke semantike ne odnose se samo na zoonimsku metaforiku nego i na spomenutu sliku slavonskoga sela kao mjesta izobilja. Ta se slika sjedinjuje sa Staninim osobinama i ogleda se u njezinoj darežljivosti prema ciganki Jeli koju daruje plodovima bogata zemljina uroda: „(priđe k naćvama i meće u torbu Jeli kruha, jabuka i jaja)“ (isto: 169). Citat potvrđuje zemljinu plodnost i naznačuje njezinu nesebičnost prema ljudskome rodu te ukazuje na preslikavanje tih osobina na određene dramske likove. Može se reći da kvalitativnost zemljine strukture odgovara kvalitativnosti ljudskoga tijela[73], ali samo pojedinih likova, primjerice Stane. Takvih primjera nije mnogo u dramskome tekstu, no njihova prisutnost razlikuje dvije slavonske proučavane drame, *Požar strasti* i *Povratak*.

### *5.5. Sinegdohalni označitelji u panonizmu*

Pokušaj oblikovanja autentične slike slavonskoga sela koliko god bio izražen u drami ipak nije dosljedno proveden u svim segmentima dramskoga teksta. Izuzetkom se može smatrati govor dramskih likova. Budući da je riječ o drami, dijalozi se likova sami po sebi nameću kao najjače sredstvo za oblikovanje autentične slike ne samo slavonskog sela nego i bilo kojeg

[72] Zoonimsku je metaforiku moguće tumačiti u kontekstu panonističke semantike. S. Jukić i G. Rem pojašnjavaju to na primjeru opusa Janusa Pannoninusa u kojemu je riječ o značenjski suprotstavljenim zoonimima *(slavonske) medvjedice* i *vučice*, koji suoznačuju nasuprotne ljudske karakterne osobine. Vidjeti više: Jukić i Rem, 2012: 64-65
[73] Usp. isto: 226

drugog područja, pa je ustrajanje na književnom govoru slavonskih seljaka vrlo neprirodno i neuobičajeno. Govorne su dionice protagonista često vrlo artificijelno oblikovane te su prožete i svakidašnjim govorom seljaka, koji bi, kako B. Hećimović zaključuje, s obzirom na lokaciju dramske radnje morao biti dominantan (1976: 232). No kao što je rečeno, dominira književni jezik, a kao jedan od mogućih razloga oblikovanja dijaloških dionica po tom načelu nameće se Hećimovićeva tvrdnja o prenošenju Kosorovih misaonih htijenja na likove svoje drame, što nije u potpunosti u skladu s doslovno shvaćenom fabulom (isto: 232). Svakidašnji govor seljaka uočava se u samo nekoliko obilježja karakterističnih za slavonski dijalekt, to je unošenje tuđica, izostanak glasa *h*, sažimanje samoglasnika *ao* u *o*. Tuđice koje se zamjećuju u tekstu pripadaju turcizmima, njihova brojnost nije velika, no tijekom cijelog se teksta učestalo pojavljuju veznik *elem* i uzvik *aferim* neovisno o tome izgovara li ih neki od protagonista ili sporednih likova. Ovim se turcizmima mogu pridodati imenice *odžak, pendžer* i *komšija*, što potvrđuje utjecaj turskoga jezika na hrvatski, osobito na slavonskih dijalekt jer je prostor Slavonije bio u najneposrednijem kontaktu s turskim utjecajem. Izostanak glasa *h* potvrđen je u samo nekoliko primjera (*za'rče, pro'rkao*), jednako kao i sažimanje samoglasnika u primjeru *ko* umjesto *kao*. Pri sažimanju samoglasnika vidljiva je nedosljednost u provođenju jer dramski tekst bilježi i likove *kao* i *ko*, čak puno češće *kao*. Takva je jezična slika u skladu s oblikovanjem govora dramskih likova prvenstveno književnim jezikom s natruhama autohtonog govora slavonskih seljaka. Nadovezujući se na to nužno je napomenuti kako dijalog likova „povremeno prelazi u patetičnu frazu ili pretencioznu i složenu rečenicu u kojoj se nameće nabrajanje istoznačnih i uporaba neuobičajenih riječi“ (isto: 244), što potvrđuje dominaciju književnog jezika nad svakidašnjim govorom slavonskih seljaka.

Jezik ove drame protkan je pojedinim leksemima koji upućuju na običaje i događaje karakteristične za slavonsko područje ili je pak protkan leksemima koji ocrtavaju sliku toga prostora. Jedan je od tih leksema *móba*: „Je li gdje móba, on je prvi uzovnik (…)“ (Kosor, 1964: 169). *Móba* predstavlja običaj solidarnosti, ona je hrvatski tradicijski običaj uzajamne pomoći suseljana pri većim poslovima koje je trebalo završiti u jednom mahu ili što kraćem roku (gradnja kuće, košnja, žetva, vršidba, berba)[74]. Obično je trajala od jednog do triju dana, a završavala je svečanom večerom i zabavom u kući u kojoj je sazvana. Ovaj je običaj značajan i kada se promatra u okviru panonizma te može biti jednim od motiva koji će označiti pripadnost

[74] Moba je recipročna razmjena radne snage: obitelj koja je pozvala susjede, prijatelje i rođake u pomoć preuzima obvezu da svim sudionicima, po potrebi i s nedefiniranim datumom, tu pomoć u istoj količini vrati. U primorskoj i gorskoj Hrvatskoj običaj se naziva *u zajam* i ima izrazito radni značaj; u istočnoj Hrvatskoj *moba* ili *moljba* ima naglašeno društveno-zabavni značaj, pa su u njoj zbog druženja i završnoga plesa rado sudjelovali mlađi ljudi. Opis je preuzet iz Hrvatske enciklopedije: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41418 (3. 6. 2014.)

panonističkoj stilistici jer pri *móbi* „domaćin kolektivno i na organiziran način preuzima od prirode ono što mu je ona ponudila da ne bi došao u situaciju da mu ta ista priroda uništi i poništi ono za što je i sama zaslužna“ (Hadžibegović, 2013). Ovisnost čovjeka o prirodi, koja se može uočiti iz navoda, te njegovanje pomažućih običaja upućuje na suodnos sveopćeg vitaliteta zemlje, ruralnog načina življenja i funkcionalnih mikrosocijalnih zajednica kao značajke panonizma[75]. Uz *móbu* karakterističnim se običajem u Slavoniji može smatrati *dìvan*: „Odoše moje divani za tri mjeseca.“ (Kosor, 1964: 165). Iako je riječ o turcizmu, u Slavoniji su uobičajenima postali večernji sastanci uz rad i zabavu, prela ili neko bliskoznačno ime za divane. Oni su se najčešće odvijali za vrijeme dugih zimskih večeri jer tada nije bilo posla u polju te su okupljali mlade i stare, najčešće odvojeno, u nekoj seoskoj kući. Sve to upućuje na činjenicu kako Kosor u oblikovanju svoje drame poseže za folklornim običajima u ikonografiji seoskoga prostora. Navedenim se običajima može pridodati i *kirvaj*, ali ne kao nešto što je specifično za slavonsko područje, jer se slavljenje crkvenog goda ili proštenja upriličuje diljem zemlje, već kao ono što svojim nazivom (kirvaj ili kirbaj) određuje pripadnost konkretnom geografskom području i to istočne Hrvatske. Sličnu ulogu ima riječ *dada*: „Ajde, nemoj da ti se smijem: tvoj je bog dada, a ja sam tvoj Kristuš!“ (isto: 170). Budući da je *dada* dijalektalni naziv za oca, uporaba dijalektizma izravno upućuje na prostor Panonske nizine kao mjesta radnje drame. Svi navedeni leksemi svojom smještenošću u dramski tekst usitinu postaju *singedohalnim označiteljima* (Jukić i Rem) konkretnog geografskog područja, točnije slavonskog. Također, oni postaju označiteljima određenog načina života i psihologije Slavonaca te socijalne i kulturne slike Slavonije s početka 20. stoljeća. *Móba, divani, dada* i *krivaj* samo su dio ukupne slike slavonskoga prostora, no u Kosorovu dramskome tekstu oni se pojavljuju u značenju cjelokupnog slavonskog prostora pa se s pravom može utvrditi njihova uloga sinegdohalnih označitelja u panonizmu.

Sinegdohalnim se označiteljima mogu smatrati i oni leksemi koji se ne vezuju uz karakteristične slavonske običaje, nego uz sliku slavonskog i to ruralnog prostora. Takvu će sliku evocirati uvođenje leksema kao što su *njive, guvno, salaš, ambar* i *pojata*. Svi oni nose značenje koje ih povezuje s poljodjelstvom, odnosno zemljoradnjom te ocrtavaju identitet slavonskoga prostora kao prostora obilježenog uzgojem različitih poljoprivrednih kultura. Može se reći da stvaraju autentičnu sliku ruralnog prostora Slavonije koja iz današnje perspektive djeluje

[75] Takav se suodnos može zamijetiti u pjesništvu Vladimira Kovačića (1907-1959), no s bitnom razlikom u naglasku na odumiranju svega toga. Usp. Jukić i Rem, 2012: 208. Vremenski pomak dokazuje kako se značenja na kojima počiva panonizam mijenjaju u skladu sa stilistikom određenog perioda, ali i pod utjecajem socijalne i kulturne slike određenoga područja.

stereotipno, što samo potvrđuje dugu identitetnu povezanost Slavonije sa zemljom i njezinim kultiviranjem. Iako slavonski krajolik nije jedini koji pretpostavlja obradu zemlje, regionalna obojenost pojedinih leksema identificira prostor dramske radnje kao tipični slavonski. Upućivačkim se leksemima mogu smatrati *salaš* i *ambar*. *Salaš* je hungarizam koji u većim seoskim domaćinstvima istočne Hrvatske i Vojvodine označuje gospodarsko-stambene zgrade izvan naselja, smještene na udaljenim poljima, pašnjacima ili uz šumu; predviđene za ljetni smještaj stoke te nekoliko ukućana, koji su se izmjenjivali na privremenom boravku[76]. Iz opisa značenja leksema vidljivo je kako su salaši uistinu specifični za istočni, panonski prostor, što ih potvrđuje sinegdohalnim označiteljima prostora. Za razliku od *salaša*, riječ *ambar* (*hambar*) potječe iz turskog jezika te se u njezinim obliku može prepoznati učestalo izostavljanje suglasnika *h* kao specifičnog obilježja slavonskog dijalekta. Osim što svojim značenjem spremišta u kojem se čuva žito[77] upućuje na sliku ruralnog prostora Slavonije, riječ *ambar* i svojim izrazom odražava pripadnost slavonskom dijalektu pa time i konkretnom geografskom području te ju također čini sinegdohalnim označiteljem.

Analiza sinegdohalnih označitelja pokazala je kako postoje različite skupine leksema koji upućuju na ukupnost slavonskog ruralnog krajolika kao dijela Panonske nizine. S obzirom na dio slavonskog identiteta na koji upućuju mogu se izdvojiti tri skupine sinegdohalnih označitelja[78]:

1. Običajni leksemi
2. Dijalektalni leksemi
3. Leksemi koji ocrtavaju autentičnu sliku slavonskog ruralnog prostora

Običajnim bi leksemima, kao što im samo ime kaže, bili oni koji upućuju na slavonske običaje, primjerice *móba* i *divan*. Od dijalektalnih leksema kakvi su *dada*, *kirvaj*, *baća*, *čiča* razlikuje ih to što običajni leksemi predstavljaju običaje karakteristične samo za slavonski prostor, dok dijalektalni leksemi označuju nešto što postoji na čitavom području Hrvatske, ali se identificiraju slavonskim zbog specifičnog oblika riječi koji pripada slavonskom dijalektu. Obje skupine sinegdohalnih označitelja oblikuju zemlju kao sociokulturnu tvorevinu (Jukić i Rem, 2012: 448), što znači da se panonizam u tim primjerima ostvaruje kroz semiotiku običaja i slavonsku

[76] Salaš se sastojao od stambene zgrade, nastambi za stoku (staje, ovčarnice), peradarnika, pčelinjaka, spremišta za žito (hambar) i kukuruz te pomoćnih objekata (pušnica za sušenje mesa, krušna peć i sl.). Preuzeto iz Hrvatske enciklopedije: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54158 (4. 6. 2014.)

[77] Vidjeti više: http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search_by_id&id=fV5jXRU%3D&keyword=hambar (4. 6. 2014.)

[78] S. Jukić i G. Rem u *Panonizmu hrvatskoga pjesništva I* ne razlikuju i ne imenuju skupine sinegdohalnih označitelja, no analiza Kosorova *Požara strasti* nametnula je potrebu za njihovim grupiranjem i izdvajanjem zbog značajne uloge koju imaju u panonizmu pri identificiranju geografskog prostora kao tipičnog slavonskog i ruralnog.

tradiciju naglašenu jezikom, točnije dijalektom. U treću skupinu ubrojili bi se leksemi poput *njiva*, *guvno*, *salaš*, *ambar* i *pojata* jer svojim značenjem nastoje oblikovati prepoznatljivu sliku ruralnog prostora Slavonije i to je njihova primarna funkciju. Sekundara se uloga očituje u pripadnosti slavonskome govornome području na što upućuju leksemi *salaš* i *ambar* koji time evociraju i konkretno geografsko područje. Važno je napomenuti kako leksemi treće skupine ne moraju biti svojstveni samo slavonskom području (primjerice *njive*), no oni moraju odražavati osnove karakteristike toga prostora da bi ga čitatelji ili gledatelji mogli prepoznati kao slavonski. Svim trima skupinama zajedničko je to što čine sinegdohalne označitelje slavonskoga prostora u panonizmu kojima se nastoji oblikovati autentična slika panonskoga prostora. Za razliku od *Požara strasti*, u Tucićevu *Povratku* leksemi kao sinegdohalni označitelji nisu toliko izraženi, no leksemi koji označuju dijelove narodne nošnje pri opisu odjeće likova mogli bi se smatrati upravo sinegdohalnim označiteljima jer upućuju na autentičnu sliku slavonskoga prostora, kulture i ljudi s toga područja. Može se pretpostaviti kako i tekstovi ostalih slavonskih dramatičara sadrže takve upućivačke lekseme jer se oni nameću pogodnim sredstvom za oblikovanje slavonskoga krajolika u svega nekoliko riječi, što dramski dijalozi i zahtijevaju zbog nemogućnosti zapadanja u opširne i razvedene digresije, kao što to primjerice dopuštaju prozna djela.

### *5.6. Suodnos prostora i ideje*

Iz dosadašnje se analize Kosorova *Požara strasti* moglo zamijetiti kako je zemlja dominantna motivsko-tematska točka u odnosu na vodu. Osim potočića koji se spominje u didaskalijama, što je već navedeno, voda se pojavljuje i u obliku kiše: „Tako, tako, kad nije bilo davno kiše… Moji doduše nisu htjeli prešiti, no ako udari jesenska kiša“ (Kosor, 1964: 149). Iako kiša ne pada tijekom dramske radnje, njezino spominjanje ukazuje na bitno svojstvo panonističkih tekstova. Odnos između prirode i čovjeka u panonizmu nije idealiziran niti idiličan, već je interakcija čovjeka i prirode dana u svojoj dokumentarističnosti. U tome je vidljiva težnja oblikovanja autentičnog prikaza čovjekove podređenosti prirodnim ciklusima. Citat potvrđuje da poslovi na poljima ovise o prirodi, točnije količini padalina, sunčanim razdobljima i  sl., što ukazuje na uvjetovanost godišnjih doba i poslova koji se za određenog doba obavljaju. Dramski likovi ne dolaze u izravan kontakt s vodom, no voda u spomenutom potoku fizički ulazi u zemlju, u kopneni prostor i miješa se s njim, što posredno označava i ulazak u prostor dramskih likova. Također, slika potoka potvrđuje kako je panonistička voda

reljefom dezintegrirana na manje površine[79]. Govoreći o kontaktima vode i tijela dramskih likova, potrebno je istaknuti jednu od mogućih relacija. Potencijalni ulazak dramskoga lika u vodu naznačuje se u citatu podrugljivog prizvuka[80]: „Vi biste se morali prati! Vi ste neopran." (isto: 159). Do kontakta lika s vodom ipak ne dolazi u tekstu, ali navodi na zaključak da dramski tekstovi, jednako kao i pjesnički, mogu prikazivati kontakte vode i subjektovog tijela/tijela dramskog lika u svim relacijama.

Kao indikativno godišnje doba u kojem se odvija radnja javlja se jesen: „O, veličajne li večeri! Kako je srce nježno i osjetljivo za jesen!" (isto: 157). Znakovitost vremena radnje povezana je s negativnim doživljajem jeseni kao vremena zamiranja poljodjelskih poslova i izlaska iz neposrednog kontakta s prirodom[81]. Taj će negativitet zamiranja biti predznakom budućih događaja u drami jer će tekst završiti Gušinom i Adinom smrću. Kraj dramskoga teksta, koji je oblikovan u skladu sa zahtjevima verizma, ne ostavlja dojam otvorenosti te ispisuje jaku melodramatsku sliku Ilarijinog i Iljinog davaljenja Guše i Ade. Upravo način na koji završava Gušin život ukazuje na postupak mitopoetskog imenovanja lika[82]: „Iza neduge divlje strašne borbe skotrljaju se Guša i Ada zadavljeni kao lešine na zemlju." (isto: 205). Osim što njegovo ime upućuje na način kojim će okončati život, i prezime se Rigalin može smatrati signifikantom koji ukazuje na osobnost i postupke dramskoga lika. Opravdanje ovomu navodu treba potražiti u poveznici prezimena s prenesenim značenjem glagola *rigati* koji označuje izbacivanje vatre. Da Guša uistinu „riga vatru" i da je moguće govoriti o mitopoetskom imenovanju lika, potvrđuje sljedeći citat: „GUŠA: Plamena, ognja, ognja! Još ništa nije uhvatilo (…) ali mora gorjeti, mora, ja ću ga svojom žuči zapaliti. Vatre, vatre, vatre!" (isto: 172). Naznačeni se sukob tijekom cijele dramske radnje odvija usporedno između dvaju očeva (Guša i Ilarija) i dvaju sinova (Ada i Ilja). Sukob očeva pokreće motiv ljubavi prema zemlji, dok sukob između sinova kao drugi pokretački motiv uvodi ljubav prema ženi. Također, usporedno se može pratiti opsesija oca i sina Šalić jer Ilja svoju ljubomoru zbog žene izjednačava s očevim grizodušjem zbog zemlje[83]. Dosadašnja su proučavanja *Požara strasti* uvijek stavljala naglasak na sukob između Ilarije i Guše prikazujući ga sukobom između dobra i zla „koji aktualizira, kao i sama drama, filozofski problem ponovnog

[79] Usp. Jukić i Rem, 2012: 32
[80] Pišući o Kosorovu *Požaru strasti*, B. Hećimović zapaža kako Kosor u prvom činu „daje sažet i plastičan portret bilježnika, kojeg je Guša potkupio i kojem sudac podrugljivo i dvosmisleno primjećuje da bi se mogao i oprati" (1976: 235).
[81] S. Jukić i G. Rem ističu kako moderna najčešće ispisuje panonizam kroz motive jeseni, i to one koji su meteorološki stereotipi odumiranja i zatamnjivanja prirode kao korelativa egzistencijalne mučnine, kontemplacije i turobnih psihoemocionalnih stanja (2012: 141).
[82] Na mitopoetiku imena ukazuje i K. Novoselac u svome radu, no na tome se zadržava ne ulazeći u opširniju razradu iznesenih zapažanja. Usp. 2002: 58
[83] Usp. Hećimović, 1976: 234

ocjenjivanja već općepoznatih spoznaja ili istinskih životnih aksioma“ (Hećimović, 1976: 230). Iako se Kosor postavljanjem, vođenjem i okončavanjem prisutnog sukoba približava Tolstoju[84], razrješenjem u vidu „zlo se može svladati jedino istom mjerom zla“ (Šljivarić, 1964: 15) udaljuje se od Tolstoja[85].

Budući da je sukob motiviran ljubavlju prema zemlji, u panonizmu koji se pojavljuje u Kosorovoj drami uočava se poveznica između fizičkih karakteristika prostora i duhovnog mentaliteta likova. Njihova su stanja, razmišljanja i postupci pod jakim utjecajem osjećanja zemlje kao vlastitog identiteta i iskona. Slična promišljanja iznosi Branka Brlenić Vujić ističući kako se Kosor „vratio ishodišnoj točki u potrazi za izgubljenom slikom životnog pučkog identiteta u ekspresionizmu Zemlje panonsko-podunavskog krajobraza“ (1997: 160). No valja uputiti i na oprečne stavove Ane Lederer i Dubravka Jelčića. A. Lederer višestruko navodi kako slavonski seoski prostor u *Požaru strasti* postaje sekundaran u odnosu na razvoj dramske ideje (1997: 141), odnosno tijekom razvoja dramskog sukoba to određenje tla i slavonskog ambijenta postaje manje važno u odnosu na razvoj ideje (2007: 439), dok D. Jelčić ističe kako „u ovoj drami ne treba tražiti Slavoniju s njenim životnim realijama (…) nešto drugo treba ovdje vidjeti kao bitno: a to je sukob ideja, ideje dobra i ideje zla“ (1988: 299-300). Proučavanje Kosorove drame u kontekstu panonizma pokazalo je kako promišljanja o prevladavanju slike Slavonije ili ideje dobra i zla ne moraju biti oprečna jer je analiza potvrdila kako je moguće uočiti poveznicu između osjećanja tvarnosti panonskoga prostora i ideje djela ili duhovnog mentaliteta dramskih likova. Dakle, slavonski seoski prostor i ideje dobra i zla ne potiru se te ih ne treba proučavati utvrđujući prednost jednog motiva nad drugim. Važno je uočiti poveznicu panonskoga prostora i sukoba do kojega dolazi zbog osjećanja otuđivanja zemlje, odnosno identiteta jer ga likovi utvrđuju preko zemlje, preko svoje ishodišne točke.

Potvrdu suodnosa prostora i mentaliteta likova donosi sljedeći citat: „Neću ti lasakati, nego ću kratko reći: ti si čovjek, ti si duša, ti si zemlja, ti si Slavonija što svakim obiljem rodi. Mekan si ko gruda zemlje u proljeće, a ipak tajno ponosan, ponosan u veličajnosti tvoje poniznosti. Čudan je tvoj ponos. On te ne uzdiže uvis, nego te svija k zemlji. Kao priroda sama velik si u svojim bolima; ti si hrast koji je preturio sve oluje i strmi k nebu.“ (Kosor, 1964: 197).

[84] Iznenadno probuđeni interes u hrvatskoj drami za selo i seljaka izazvan je i potaknut Tolstojevim djelima, ističe B. Hećimović (isto: 229).
[85] Tolstojevoj moralnoj doktrini pasivnog neprotivljenja zlu suprotstavljen je finale drame prema kojem se zlo može svladati jedino silom, odnosno zlom (isto: 230).

Konstitucijom drva hrasta izvedena je simbolika čvrstoće, trajnosti, snage[86] i izdržljivosti dramskoga lika, dok se poistovjećivanjem lika i hrasta potvrđuje da je humanitetno tijelo zemljin izdanak jednako kao što je hrast „izdanak zemlje i simbol Panonske nizine“ (Jukić i Rem, 2012: 175). Još se jednom potvrđuje kako se u Kosorovu *Požaru strasti* može govoriti o osjećanju zemlje kao vlastitog ishodišta s kojim je tijelo neprestano u interakciji, što upućuje na to da se panonizam u tekstu ostvaruje oblikovanjem zemlje kao tijela. Tom je simbolikom uspostavljen naizgled vertikalni poredak različitih entiteta – podzemlja (korijenje drva hrsta), zemlje i nadzemlja (stablo hrasta), koji ponovno upućuju na čvrstu međuuvjetovanost humanitetne egzistencije i zemlje. No nije riječ o vertikalnome poretku, nego o cikličnome jer *svijanje k zemlji* označuje povratak zemlji kao posljednjoj točki čovjekova života, čime završava kružni tijek ili pak započinje novi. U drami dolazi i do doslovnog fizičkog ulaska u zemlju, na što upozoravaju didaskalije: „(Tresući se sav zarije ruke u zemlju.)“ (Kosor, 1964: 163). Ulazak lika pod zemlju ima funkciju njegove autoidentifikacije i objave identiteta, što pokazuje da je zemlja prostor usporedbe i što posredno upućuje na odnos čovjeka prema zemlji kao iskonski konstitutivnom elementu njegova bića[87]. Može se reći kako je Kosor *Požarom strasti* želio stvoriti dramu velikih ideja u seljačkom ambijentu, on je ostvario „snažan i nemilosrdan prodor u dušu čovjeka tražeći njegovu bitnu jezgru (koja se, vjerovao je, otkriva u njegovoj neobuzdanoj strasti)“ (Jelčić, 1988: 303) te je time ispunio jedan od osnovnih zahtjeva ekspresionističke drame[88].

### *5.7. Zaključno o panonizmu u Požaru strasti*

Iščitavanje Kosorova *Požara strasti* kroz paradigmu panonizma pokazalo se kao mogući i legitiman put novom pristupu u proučavanju toga dramskoga teksta. Brojni su pokazatelji prisutnosti panonističkih obilježja koje je s obzirom na analiziranu Tucićevu dramu bilo moguće dovesti u međusobnu vezu i usporediti. Didaskalije su se u drami nametnule kao početni identifikatori panonskoga prostora oblikujući jaku vizualnu sliku geografskog prostora s pripadajućim mu i najizraženijim karakteristikama koje ukazuju i na dualnu strukturu Nizine

[86] Etimologija riječi hrast također upućuje na snagu i čvrstu konstituciju. To potvrđuje latinski naziv za hrast - *robur*, što znači snaga (tjelesna i duševna). Vidjeti više: Žepić, 1991: 230

[87] Vidjeti više: Jukić i Rem, 2012: 448

[88] D. Jelčić ističe kako je Kosor slavio strast smatrajući je, kao i vitalistički filozofi koji su imali znatan utjecaj na oblikovanje ekspresionističke etike i estetike, najčistijim, najizvornijim i najizravnijim izrazom biti života i čovjeka. Nadovezujući se na govor o ekspresionističkim karakteristikama dodaje kako su Kosorove drame sasvim dovoljne da sa sigurnošću ustvrdimo kako je on najkompletniji (a ne samo najdosljedniji) ekspresionist u hrvatskoj književnosti (1988: 306-307).

uvjetovanu biomorfologijom prostora. Toposni panonizam koji dramsku radnju ne smješta u konkretno mjesto, kao ni kod Tucića, već u slavonsko selo naglašuje reljefnu smještenost te zajedno s arhitekturnom slikom sela upućuje na temeljnu egzistencijalnu odrednicu slavonskog sela, njegovu stopljenost s prirodom. U tom je kontekstu značajno i osjećanje zemlje kao vlastitog tijela dramskih likova koje u pojedinim primjerima potvrđuje najviši stupanj identifikacije tijela sa zemljom. Realno osjećanje zemlje kao gradbene sastavnice pokazatelj je oblikovanja identiteta preko jedne od motivsko-tematskih točaka panonizma. Zemlja u drami postaje egzistencijalni iskon, ona je struktura koja aktivira i oblikuje životnu energiju dramskoga lika te je za njega stabilna konstanta iz koje ide u svijet. Ona ujedno predstavlja početnu i završnu točku ljudskoga života te upućuje na cikličnost života naznačenu u nekoliko različitih primjera koji ne uključuju dramske likove poistovjećene samo sa zemljom nego i s njezinim plodovima. No percepcija zemlje kao dijela vlastitog bića ili doma nije svojstvena svim likovima, što upućuje na zaključak kako ju takvom doživljavaju samo oni likovi koji svoj identitet grade u odnosu prema zemlji. Više nego kod Tucića i s razlikom u načinu realizacije u *Požaru strasti* istaknuti su motivi pluženja zemlje, oranja i brazda. Njihova pojavnost unutar dramske radnje upućuje na dramski sukob, a u okviru panonizma ukazuje na pokušaj dezintegracije identiteta dramskih likova i na geodvojnost panonskoga prostora. Kušanje zemljinih plodova nije toliko povezano s ostvarajem identiteta koliko takvi prizori oblikuju sliku *socijalno-konzumacijskog hedonizama* te potvrđuju selo mjestom egzistencijalne sigurnosti koje je u *Požaru strasti* zadržalo idilizacijske konotacije, ali s naglaskom na neskladu seoske zajednice. Bogata biljna i zoonimska motivika dodatno ukazuju na kvalitativnost zemljine strukture koja se zrcali u kvalitativnosti ljudskoga tijela pojedinih likova, što se nije moglo zamijetiti u *Povratku* u kojem je selo prikazano kao mjesto egzistencijalnog pesimizma i beznađa. No oblikovanje je početnik i završnih prizora u drami jedna od sličnosti s *Povratkom* jer je u oba dramska teksta moguće uočiti verističke početke i završetke, ali s bitnom razlikom u određenju *Požara strasti* kao stilskog hibrida s izraženim ekspresionističkim obilježjima. Upravo stoga ispreplitanje panonizma s poetikom moderne slabije je izraženo nego u *Povratku*, ali postoji unatoč dominaciji ekspresionizma kojim je Kosor nastojao pokazati dušu „golog čovjeka“, njegovu bit.

Kao bitno svojstvo panonističke stilistike u *Požaru strasti* do izražaja su došli *sinegdohalni označitelji*. Njihovo je proučavanje pokazalo kako je moguće načiniti podjelu te ih grupirati u tri skupine s obzirom na sredstvo kojim oblikuju autentičnu sliku slavonskoga kraja. Tako se izdvajaju običajni i dijalektalni leksemi te leksemi koji ocrtavaju ruralni prostor. Za

razliku od *sinegdohalnih označitelja* koji dijelom onoga što označuju žele uputiti na cjelokupnu i autentičnu sliku panonskoga prostora, govor dramskih likova nije oblikovan prema tom načelu. Dominacija književnoga jezika nad dijalektom i seoskim govorom jasno je naznačena i upućuje na prožetost dramskoga teksta idejom o sukobu dobra i zla. Iako gotovo svako dosadašnje bavljenje Kosorovim *Požarom strasti* stavlja naglasak na taj sukob i ističe njegovu prevlast nad oblikovanjem slike Slavonije, ova je analiza pokazala kako postoji poveznica između osjećanja tvarnosti panonskoga prostora i ideje te duhovnog mentaliteta likova. Zbog toga ne treba isključiti mogućnost proučavanja tih dviju sastavnica u njihovoj međuovisnosti jer je uočena poveznica između prostora i sukoba i to u osjećanju otuđivanja zemlje, a time ujedno i identitetnih odrednica. Zemlja je u ovoj drami potvrđena kao iskonski konstitutivni element ljudskoga bića, dok je uloga vode znatno slabije izražena, no upućuje na činjenicu kako je odnos između čovjeka i prirode u panonizmu dan u svojoj dokumentarističnosti prikazujući čovjekovu podređenost prirodnim ciklusima. Prema dominantnim tematsko-motivskim okosnicama panonizma može se zaključiti kako su u *Požaru strasti* najizraženiji običajni i arhitekturni panonizam. Dijelom su naznačeni pejzažni, geološki i toposni, dok hidrološki panonizam ostaje jedva na razini prepoznavanja u oblikovanju autentične slike slavonskoga ambijenta. Za razliku od *Povratka* gdje je imenovan govorni tip kao jedan od mogućih tipova panonizma svojstvenih dramskim tekstovima, u Kosorovoj se drami ne može govoriti o tom tipu jer su dijalozi podređeni isticanju ideje teksta pa dijalektalne osobine slavonskoga govora uglavnom izostaju. Svi navedeni tipovi panonizma u međusobnoj su interakciji i upućuju na motive signifikatore panonskoga prostora. Podređenost panonizma stilistici perioda zamjetna je i u ovome dramskome tekstu, što navodi na zaključak kako Kosorovo unošenje panonističkih obilježja vjerojatno nije bilo svjesno, već je proizašlo iz prostora u kojemu je proveo djetinjstvo te je nastalo pod utjecajem Tolstojevih djela. Unatoč tomu neosporna je činjenica kako je panonizam moguće iščitavati i u ovoj slavonskoj drami te time otvoriti novi put u proučavanju Kosora, ali i ostalih slavonskih dramatičara. Slično stajalište ima i D. Jelčić koji potvrđuje kako će Kosorov književni fenomen zauvijek ostati veliki, možda i neiscrpivi poticaj, koji hrvatska književnost uopće može ponuditi za rasprave i razmišljanja o misteriju umjetnosti (2004: 304). Vodeći se tom mišlju s pravom se može zaključiti kako je panonizam jedan od književnih fenomena koji će potaknuti nove vidove proučavanja Kosorove dramske ostavštine.

## 6. Zaključak

Iščitavanje dvaju dramskih tekstova slavonskih dramatičara kroz prizmu panonizma pokazalo se kao mogući i novi put u proučavanju dramskoga stvaralaštva. Panonistička su obilježja u objema dramama potvrđena te je na temelju toga opravdano donositi takve zaključke. Značajnim panonističkim motivima i ujedno tematsko-motivskim okosnicama panonizma pokazali su se zemlja i voda, a njihova je uloga u oblikovanju panonističke stilistike ostvarena na više različitih načina. Kao što se pretpostavilo, u karakterističnim se sastavnicama dramskoga teksta poput didaskalija s lakoćom mogu prepoznati obilježja panonizma. Njihova se brojnost u didaskalijama razlikuje od teksta do teksta, no funkcija im je ista – žele oblikovati autentičnu sliku panonskoga prostora. Ta je težnja izražena odjećom i imenovanjem likova, unošenjem etnografskih običaja te oblikovanjem scene stvarajući jaku vizualnu sliku geografskog prostora s njegovim najkarakterističnijim obilježjima u kojima se ogleda dualna struktura Panonske nizine uvjetovana biomorfologijom prostora. U tekstovima dolazi do identitetnog povezivanja imena likova i prostora jer ime identificira geografski prostor u koji je smještena dramska radnja i koji je gotovo konkretnim toponimom označen kao panonski. Prisutnošću toposnog panonizma dodatno se naglašuje reljefna smještenost koja zajedno s dokumentarističkom arhitekturnom slikom sela upućuje na njegovu stopljenost s prirodom kao temeljnom egzistencijalnom odrednicom slavonskoga sela. Topos sela i cjelokupnog ruralnog prostora u drami ističe se kao nadtopos panonizma jer je cjelokupna egzistencija seoske zajednice podređena prirodnim ciklusima, što je selo učinilo mjestom beznađa i egzistencijalnog pesimizma u *Povratku,* dok je u *Požaru strasti* ono mjesto egzistencijalne sigurnosti. U objema dramama naglašena je i stopljenost likova s prirodom pa dolazi do njihova poistovjećivanja i osjećanja zemlje i njezinih plodova kao vlastitog tijela, što osobito u Kosorovu *Požaru strasti* prikazuje oblikovanje identiteta likova preko jedne od motivsko-tematskih točaka panonizma. Zemlja se potvrđuje kao egzistencijalni iskon, ali i posljednje počivalište te time ukazuje na cikličnost života.

Biljna motivika poveznica je između zemlje, čovjekove egzistencije i plodnosti te se potvrđuje kao dio panonističke stilistike u pojedinim primjerima, no katkada postaje samo dijelom scene i ima uloga dekora. Iako je brojnost florealne motivike različita u dvjema dramama, ona odražava karakterističnu panonističku vegetaciju moderne, upućuje na interiorizaciju zemlje preko konzumacije zemljinih plodova te ima značaj čak i u obratu dramske radnje. Uz biljnu naglašena je i zoonimska motivika te voda kao druga motivsko-tematska okosnica panonizma. Semantika vode naglašenija je u *Povratku* gdje se pojavljuje u obliku

subjektove vode i vode koja pada po subjektu te u drami ima negativnu energiju i prijeteću funkciju koja se ogleda u osobnoj tragediji dramskoga lika. Kosorov dramski tekst samo naznačuje mogući ulazak subjekta u vodu, no ističe sinegdohalne označitelje koje je moguće grupirati s obzirom na lekseme kojima se želi uputiti na cjelokupnu i autentičnu sliku panonskoga prostora. Njihova se uporaba pokazala vrlo funkcionalnom u obama tekstovima, što se ne može reći za govor likova. Kosorov izrazito književni jezik nije u skladu s prostorom u koji je smještena radnja, nego odražava ideju teksta, dok se u dijalektalnom govoru Tucićevih likova zrcali slika slavonskoga prostora. Jezik na taj način postaje sredstvom oblikovanja panonističke stilistike te se pokazalo kako je moguće uvesti novi tip panonizma, govorni panonizam kao posebnost dramskih tekstova. No valja upozoriti kako jezik ujedno može biti podređen i poetici razdoblja ili ideji teksta.

Sve to ukazuje na mogućnost višestrukog tumačenja pojedinih sastavnica dramskih tekstova. Analiza je pokazala kako se značenja istih motiva razlikuju s obzirom na pristup kojim se iščitava drama pa je u kontekstu panonizma moguće reinterpretirati gotovo ustaljenu semantiku određenih motiva ili postupaka u dramskoj radnji. Uočeno je i kako u dramama dolazi do ispreplitanja verističke poetike s panonističkim obilježjima i to najčešće u oblikovanju početnih i završnih prizora, govoru likova i običajnim osobitostima. To dolazi više do izražaja u Tucićevu *Povrtaku* kao čistoj verističkoj drami nego u Kosorovu *Požaru strasti* kao žanrovskom hibridu s naglašenim ekspresionističkim obilježjima. No panonizam i ostale poetike ne potiru se, nego supostoje te je često upravo panonističkim obilježjima upotpunjena slika koja se oblikuju sastavnicama verističke poetike. Uočeni postupci navode na zaključak kako je panonizam u dramskim tekstovima, jednako kao i u prozi, dio ukupnog stilskog identiteta podređenog ostalim strukturnim razinama. U drami je najočitija podređenost priči ili dramskoj radnji, što proizlazi iz same naravi dramskoga teksta jer je predviđen uprizorenju i izvođenju na sceni. Zbog toga se može reći kako u drami moderne prirodna morfologija prostora ili općenito panonizam predstavlja nadgradnju nad osnovnu priču, a ne njezin temelj. Dakako, to ne uklanja mogućnost da panonizam postane ona sastavnica na kojoj će se temeljiti analiza dramskoga teksta, što je ovim radom i potvrđeno. Upravo bi to mogao biti novi pristup u proučavanju dramskog stvaralaštva slavonskih autora koji bi dao vrijedan doprinos cjelokupnoj panonističkoj stilistici i hrvatskoj književnosti s naglaskom na slavonski prostor.

## Literatura


Batušić, Nikola. 1986. *Hrvatska drama 19. stoljeća*. Split: Logos.

Brlenić Vujić, Branka. 1997. Jelčićev Kosor. u: *Krležini dani u Osijeku 1996*. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku/Pedagoški fakultet, Osijek/Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb, str. 158-169.

Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb/Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske/Cankarjeva založba.

Hećimović, Branko. 1976. Istina i mit o dramskom djelu Josipa Kosora. u: *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*. Zagreb: Znanje, str. 222-265.

Hećimović, Branko. 1976. Srđan Tucić, autor Povratka. u: *13 hrvatskih dramatičara: od Vojnovića do Krležina doba*. Zagreb: Znanje, str. 103-120.

Jelčić, Dubravko. 1988. *Strast avanture ili avantura strasti: prilog tezi o autohtonosti ekspresionizma u Hrvatskoj književnosti*. Zagreb: August Cesarec.

Jelčić, Dubravko. 2004. *Povijest hrvatske književnosti tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne*, 2. znatno prošireno izdanje. Zagreb : Naklada Pavičić.

Jukić, Sanja i Goran Rem. 2012. *Panonizam hrvatskoga pjesništva I.* Budimpešta/Osijek: Filozofski fakultet Univerziteta Eötvösa Loránda u Budimpešti/Ogranak DHK slavonskobaranjskosrijemski, Osijek/Filozofski fakultet u Osijeku.

Kosor, Josip. 1964. Požar strasti. u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 79. Zagreb: Matica hrvatska.

Lederer, Ana. 1997. Čitajući Kosorove drame. u: *Krležini dani u Osijeku 1996.* Osijek: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku/Pedagoški fakultet, Osijek/Odsjek za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb, str. 140-147.

Lederer, Ana. 2007. *Drame hrvatske moderne*. Zagreb: Znanje.

Liović, Marica. 2012. *Od euforije do zaborava: nepoznate drame Josipa Kosora*. Zagreb/Vinkovci: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti/Centar za znanstveni rad.

Novoselac, Katica. 2002. Rasap nakon Požara strasti. u: *Josip Kosor, Prilozi sa Znanstvenog kolokvija 2002.* Otok: Hrašće, str. 53-65.

Petranović, Martina. 2013. Dva slavonska Povratka. u: *Na sceni i oko nje: studije o hrvatskoj drami i kazalištu*. Osijek: Oksimoron, str. 170-196.

Rem, Goran i Vladimir Rem. 2009. *Šokci u povijesti, kulturi i književnosti*. Osijek: Filozofski fakultet/Šokačka grana.

Rem, Vladimir. 1980. *Slava Panonije*. Vinkovci: Novosti.

Sablić Tomić, Helena i Goran Rem. 2003. *Slavonski tekst hrvatske književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.

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

Šicel, Miroslav. 1997. *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, 2. nadopunjeno i prošireno izdanje. Zagreb: Školska knjiga.

Šicel, Miroslav. 2005. *Povijest hrvatske književnosti 20. stoljeća*, knj. 3. Zagreb: Naklada Ljevak.

Šipić, Igor. 2007. *Mediteran: povratak u utrobu*. Split: Naklada Bošković.

Šljivarić, Aleksandar. 1964. Predgovor. u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 79. Zagreb: Matica hrvatska. str. 7-18.

Šundalić, Antun. 2010. *Selo – iz autentičnosti u neprepoznatljivost: prilog sociološkom istraživanju Slavonije i Baranje*. Osijek: Ekonomski fakultet.

Tucić, Srđan. 1969. Povratak. u: *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 72, Zagreb: Zora/Matica hrvatska.

Žepić, Milan. 1991. *Latinsko-hrvatski rječnik.* Zagreb: Školska knjiga.

Mrežne stranice

Anatolij Kudrjavcev, 2001-04. Požar strasti Josipa Kosora u današnjem scenskom kontekstu. *Dani hvarskog kazališta, Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 27, no. 1: 184-188 http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=109768 (29. svibnja 2014)

Braica, Silvio. 2004-12. Božićni običaji. *Ethnologica Dalmatica*, vol. 13, no.1: 5-26. file:///C:/Users/N/Downloads/Silvio_Braica_Bozicni_obicaji%20(1).pdf (10. travnja 2014)

Eckhel, Nerina. 1992. Tekstilno rukotvorstvo Hrvata u Baranji, file:///C:/Users/N/Downloads/SE_04_eckhel.pdf (10. travnja 2014)

Hadžibegović, Ramiz. Moba, temeljni obrasci seoskih običaja i kulture http://montenegrina.net/fokus/ramiz-hadzibegovic-moba-temeljni-obrasci-seoskih-obicaja-i-kulture/ (3. lipnja 2014)

Hrvatski jezični portal. http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search

Hrvatska enciklopedija. http://www.enciklopedija.hr/

Josip Lisac, 2003-03. Slavonski dijalekt: između autohtonosti i utjecaja. *Migracijske i etničke teme*, vol. 19, no. 1: 5-14. file:///C:/Users/N/Downloads/Lisac%20(1).pdf (24. travnja 2014)

Pavlović, Cvijeta. 2001-04. Josip Kosor u pariškim kavanama. *Dani hvarskog kazališta*, *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 27, no. 1: 214-227. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=109772 (29. svibnja 2014)

Rihtman-Auguštin, Dunja. 1991-12. Božićni običaji i pučka pobožnost. Etnološka tribina, vol. 21, no. 14: 9-15. file:///C:/Users/N/Downloads/01_augustin_bozicni_obicaji_i_pucka_poboznost%20(1).pdf (10. travnja 2014)

Trojan, Ivan. 2008-05. Ekspozicija u dramskim tekstovima Srđana Tucića. *Dani hvarskog kazališta*. *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 34, no. 1: 243-253. file:///C:/Users/N/Downloads/23_I_Trojan%20(2).pdf (15. lipnja 2014)

Vončina, Josip. 1980-04. Dijalektizmi u ranim Tucićevim dramama. *Dani hvarskog kazališta*. *Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 7, no. 1: 309-318. file:///C:/Users/N/Downloads/Josip_VONCINA%20(1).pdf (29. svibnja 2014)