

KRLEŽIN DVOBOJ S NAŠOM DRAMSKOM BAŠTINOM

Nikola Batušić

U više je navrata i u različitim prigodama Miroslav Krleža žestoko polemizirao s hrvatskom dramskom baštinom. Pod svoje oštro kritičko povećalo stavlja on veliki dio nacionalnoga dramskog korpusa: počinje od ranoga novovjekovlja s nekoliko napomena o prikazanjima, slijede potom kritičke opservacije usmjerene prema renesansnim i baroknim dramatičarima te se preko smješnica i frančezarija zaustavlja kod prosvjetitelja Brezovačkoga, da bi nastavio s romantičkom i dramom iz doba realizma, završivši, konačno, u razdoblju moderne, kada će posebnu pozornost posvetiti Vojnoviću, a djelomice i Kosoru.

Kritičko razmišljanje o našoj dramskoj baštini okončao je dakle Krleža – prema vlastitim mu riječima razdobljem *do Prvog svjetskog rata 1914-18*.¹ Nije teško primijetiti kako je upravo to razdoblje ujedno i vrijeme njegova ulaska u hrvatsku dramsku književnost budući da su u njemu nastale gotovo sve autorove *Legende*. Smjelo bi se dakle zaključiti kako Krleža nije više želio nastaviti sa svojim prosudbama, budući da je 1914. i sâm postao važnim sudionikom nacionalnoga dramskog i kazališnoga života. Mogla bi se međutim postaviti i ponešto drukčija, pomalo maliciozna hipoteza: granicu kod koje se zaustavio smatra autor

¹ »O našem dramskom repertoireu – povodom 400 godišnjice Držićeve 'Tirene'«. *Djelo*, Zagreb 1948., br. 1, str. 34–40.

i svojevrsnom prijelomnicom, budući da se na nacionalnom književnom obzoru toga trenutka pojavilo i njegovo ime, a povijest će pokazati što će ono značiti (ili je značilo) u korpusu hrvatske drame koji će se nakon toga vremena oblikovati. No, svejedno kojoj se pretpostavci o Krležinu povlačenju zaključne crte pri ocjeni nacionalne dramske baštine priklonili, razdoblje moderne ona je vremenska granica koju nikada više nije radikalnije prelazio.

Vremenski pak lûk unutar kojega Krleža često i nesmiljenim izazovima poziva na dvoboj svoje prethodnike *in dramaticis* razapet je između 1919. (*Hrvatska književna laž*) i 1959. (fragmenti kasnijega eseja *Iz hrvatske kulturne historije*); premda bi se autorovih polemičkih intonacija usmjerenih prema nacionalnoj dramskoj baštini našlo i na marginama kasnijih dnevničkih zapisa, pa i u razgovorima s Enesom Čengićem, čini se da je većina za našu temu bitnih tekstova nastala u spomenutom razdoblju od četrdesetak godina.

U ovom ćemo se razmatranju osvrnuti na sljedeće Krležine radove polemičkoga karaktera napisane o hrvatskoj dramskoj baštini (koje navodimo kronološki): *Hrvatska književna laž* (1919.)²; *Moj obračun s njima* (1932.)³; *O našem dramskom repertoireu – povodom 400 godišnjice Držićeve »Tirene«* (1948.)⁴; *O nekim problemima enciklopedije* (1953.)⁵ te *Iz hrvatske kulturne historije* (1963.)⁶.

Poznato je kako su spomenuti tekstovi pisani u različitim prigodama, a svi su, uz iznimku poznate polemičke knjige *Moj obračun s njima*, objavljeni najprije u

² »Hrvatska književna laž«. *Plamen*, 1, Zagreb 1919., str. 32–40.

³ *Moj obračun s njima*. Zagreb 1932.

⁴ »O našem dramskom repertoireu – povodom 400 godišnjice Držićeve »Tirene««. *Djelo*, Zagreb 1948., br. 1, str. 34–40.

⁵ »O nekim problemima enciklopedije«. *Republika*, Zagreb, 1953, 2–3, str. 109–132. Konačna redakcija u knjizi *Eseji V*, Zagreb 1966.

⁶ *Iz hrvatske kulturne historije, Eseji III* (Zagreb 1963.). U ovom je izdanju esej integralno objavljen prvi put. Međutim, dio o Titušu Brezovačkom nalazi se već u autorovu tekstu »133 varijacija na razne teme«. *Republika*, 7–8, Zagreb 1959., str. 4–5, s uredničkom (ili autorovom) napomenom ML, što je kratica za *marginalia lexicographica*. Tekst je, dakle, nastao kao Krležin komentar uz leksikografsku natuknicu o Titušu Brezovačkom za *Enciklopediju Jugoslavije* između 1952. i 1957. Isti će se tekst, bez ikakvih promjena, pojaviti i u knjigama Krležinih eseja *99 varijacija* (prir. M. Lončar), Beograd 1977., *Eseji. Kiritke. Polemike. Putopisi. Dnevni. Zapisi*. Sarajevo – Zagreb 1977. te u *Historijskim temama* (prir. I. Frangeš), Sarajevo 1985.

časopisima, a poslije, obično u nešto izmijenjenim verzijama, uvršteni u različite autorove zbirke eseja i članaka. No, u našim primjerima, kada je riječ o sadržaju, Krležine konačne redakcije citiranih tekstova ne razlikuju se bitno od onih najstarijih.

Prigode i povodi kada su se Krležine ocjene naše dramske baštine pojavile bile su različite: u njihovoj valorizaciji treba dakle uzeti u obzir vrijeme kada su nastajale, potom Krležinu trenutačnu poziciju u našem književnom životu, a dakako i političke konstelacije koje su utjecale na autorove reakcije. Krležini su se sudovi u tih tridesetak godina djelomice i ponegdje, no ne uvijek i radikalno mijenjali, ali pritom mu je intencija u ocjeni hrvatske dramske baštine uvijek bila posve očita: dakle, izrazito je polemička, kadikad i žešće obojena jarkim tonovima, a u pojedinim pasusima i zamjetljivo pamfletistički intonirana.

Stoga je zanimljivo pogledati u kojem se segmentu Krležine biografije i u kojem razdoblju autorova sudjelovanja u hrvatskom književnom životu pojavljuju njegove polemike s našom dramskom baštinom.

Vehementna i beskompromisna *Hrvatska književna laž*, koja 1919. najavljuje odlučnu, šturmunddrangovski burnu Krležinu nakanu da uvede promjene u hrvatski književni život, obilježenu jasnom ničeanom težnjom za prevrednovanjem svih vrijednosti te, prema A. Flakeru, toga časa posjeduje *značajke avangardnoga manifesta*.⁷ Taj je polemički esej pisan u trenutku autorova izrazito lijevo usmjerena obračuna s gotovo cjelokupnom nacionalnom literarnom prošlošću, a završava poznatim troglasnim akordom kako su jedini pravi temelji na kojima se može izgraditi ne samo naša književna nego i civilizacijska budućnost – *bogumili, Starčević i Kranjčević*.

Polemička knjiga *Moj obračun s njima* izlazi 1932., kada je njezin pisac već afirmirani dramski autor (između 1922. i 1929. dobio je čak pet tada vrlo prestižnih i visoko dotiranih Demetrovih nagrada), ali, s punim pravom, smatra kako je u tom trenutku njegov lik, pa i privatni život u dijelu zagrebačkoga novinstva difamiran, a istaknuti kazališni kritičari ne samo da ga podcjenjuju nego ga i maliciozno ocjenjuju. Tom knjigom u kojoj Krleža razobličuje, kako kaže, *gornjogradsku i obozorašku* kazališnu recenziju, ali i u kojoj ne oprašta stilske nesklapnosti i nelogične formulacije niti nekim kritičarima za koje bi se moglo ustvrditi kako

⁷A. Flaker: »Hrvatska književna laž«. U: *Krležijana*, sv. 1, Zagreb 1993., str. 343.

su bili blaže lijeve orijentacije, autor je ispisao neke od ponajboljih stranica naše književne polemike, uvrstivši u pojedina poglavlja i sporadične ocjene o hrvatskoj dramskoj baštini. To se prvenstveno odnosi na dijelove ovdje prvi put objavljenoga *Osječkog predavanja* (poglavlje *O svemu*, str. 200–204) iz 1928. te na dva pasusa u kojima Krleža, polemizirajući o književno-kazališnim pitanjima, dotiče Tituša Brezovačkoga odnosno našu *anonimnu* kajkavsku dramu na prijelazu iz 18. u 19. st.

Središnje mjesto Krležina bespoštednoga duela s nacionalnom dramskom baštinom, u kojem se uz ocjene hrvatskih autora donose i one o srpskima i slovenskima, zauzima često pretiskivani, poslije i višekratno antologizirani esej iz 1948. *O našem dramskom repertoireu*, pisan *de facto* u povodu 400. obljetnice Držićeve *Tirene*, ali očito i s namjerom da dobije status svojevrstne dramske antologije ovih prostora od začetaka do moderne, koja prema Borisu Senkeru promiče *pučki mentalitet* Držića, Sterije i Nušića, za razliku od *Gundulićeva* i *Vojnovićeva* »aristokratizma«. ⁸ Pišući pak 1953. *prolegomena* za buduću enciklopediju, Krleža će u pitanjima iz *južnoslovenske* političke i kulturne povijesti kratko dotaknuti i probleme romantične drame na povijesnim i zemljopisnim prostorima tadanje države, i to u sklopu brojnih drugih pitanja na koja bi buduća edicija trebala odgovoriti, valorizirajući zbivanja i njihove protagoniste novim mjerilima utemeljenima na estetici prožetoj socijalističkom ideologijom. Ovdje je, uglavnom, ponovio ocjene o romantičkoj drami iznesene već prije u eseju u repertoaru, dok će u tekstu *Iz naše kulturne historije*, nastalom montažom autorovih leksikografskih marginalija uz buduću *Enciklopediju Jugoslavije* ⁹, oštrome sudu podvrgnuti komediografiju i jezik Tituša Brezovačkoga, kojega je još 1932. u *Obračunu* ocijenio negativno.

U dvoumici na koji bismo način prikazali i analizirali Krležina stajališta o našoj dramskoj baštini, dakle ili kronološkim slijedom pojavljivanja autorovih tekstova započevši s godinom 1919. ili pak kronologijom unutar nacionalnoga dramskog korpusa uspostavljenom uvidom u pet spomenutih radova, odlučili smo se za ovu drugu metodu, smatrajući kako će ona najtočnije pokazati pravi domet i bit autorovih ocjena u pojedinom trenutku.

⁸ B. Senker u natuknici »O našem dramskom repertoireu«, *Krležijana*, sv. 2, str. 118–119, Zagreb 1999.

⁹ O genezi toga teksta usp. bilj. 6.

Najstarijem razdoblju hrvatske drame Krleža je veći dio prostora posvetio u eseju *O našem dramskom repertoireu*. Spominje on ovdje brojne autore, od Crijevića do Držića i od Gundulića i Palmotića do pisaca *smješnica* i *frančezarija*, ocjenjujući iz svoje gotovo ekstremno lijeve i marksističke vizure njihov udio u korpusu ranonovovjekovne hrvatske drame, a posredno time i u kazališnom životu. Pisana poznatim autorovim esejističkim stilom s mnogim emendacijama i ekskursima u povijesna zbivanja, filozofiju i teologiju, ova polemička studija, što se hrvatske drame tiče, temelji se na čvrstu stajalištu kako je jedino drama nastala u pučko-plebejskoj sredini, dakle djelo Marina Držića, bila odgovor na vrijeme u kojemu je nastala. Jer *ono, što se zove »kompaktna većina«* tzv. *književne mase, ona prosječna količina dijalektika, mislilaca i dominikanaca, otplovila je sigurnim kursom pod okrilje Inkvizicije i pod pokroviteljstvo Družbe Isusove*. Tako je *Elije Lampridije* (riječ je, dakako, o Iliji Crijeviću), *koji je glumio Plauta i Terencija pred kardinalima* (što je neprijeporna činjenica, ali je mnogo važnija i činjenica, kako se poslije pokazalo i u znanosti dokazalo, da je u Dubrovnik iz Rima očito donio i zasade humanističkoga teatra koje su zasigurno utjecale na Držića), *postao pop*. Jest da se *rimski Cerva* potkraj života zaredio, ali prije toga je obnašao niz važnih civilno-upravnih dužnosti u administraciji Republike, o čemu kod Krleže nema niti spomena.

U takvoj dioptriji posve je jasno da se *od tmastog savonarolskog, akvinskog, protuhelenskog, skolastičkog neba naše književne panorame šesnaestoga stoljeća (naslikane ovdje grubim potezima), odvaja lik Marina Držića, kao lik vedra i uzvišena spomenika na rekvijemskoj sceni, gdje korovi dominikanaca, isusovaca i franjevac pale poganske knjige na lomačama kao »porod od tmine«* i gdje nema nijednog našeg pjesničkog imena, koje nije svršilo kao pokajnik u fratarskoj kostrijeti, kao obraćenik ili kao remeta.

Vetranovića Krleža spominje tek kao Držićeva zaštitnika, autora *pobožne lirike* (...) koja je sva na koljenima, naivno skrušena, marijanski slatka, ali da je bio i piscem zanimljivih prikazanja (što je novija scenska praksa i dokazala), da je ostavio i pastoralno-mitološka dramska djela – o tome se ne govori, kao što se niti Držićev komediografski prethodnik Nalješković uopće ne spominje. Držić je za Krležu opozicija Maruliću, budući da njegov *teatar jeste slavenski, upravo poganski pastorage nad odrom Marulićevih rimovanih sentenca* (...). Ovako bizarno intonirana usporedba Marulić – Držić proizlazi iz autorova furioznoga

tonusa kojim piše ovaj esej i bez sumnje je još jedan primjer Krležina *odiuma* prema autoru *Judite*.

Što se pak crkvenih prikazanja tiče, premda ih karakterizira kao *više-manje stereotipizirane prijepise iz Belcarija, Pulcija, Lorenza de' Medici*, a koje ponekad i pogrešno naziva *liturgijskim igrama*, toj *poeziji rimovanoj za propagandu evanđeoskih tekstova*, Krleža će ipak priznati da *znače zapravo prvi prodor narodnog jezika na scenu, a kao kulturnohistorijski problem, s obzirom na čitave nizove u srednjem vijeku uobičajenih antiklerikalnih invektiva, te liturgijske igre još su uvijek otvoreno pitanje*, pa nije suviše smiono, ako se kaže, da bi dobar dio tih stihova danas, sa scene, povrijedio ukus mnogobrojnih naših lirskih franjevac kao nadarena antiklerikalna propaganda. Kazališna praksa počevši od sedamdesetih godina prošloga stoljeća (*Dubrovačke ljetne igre i Splitsko ljeto* s nekoliko izvedaba naših prikazanja u režijama Marka Foteza, Božidara Viočića i Joška Juvančića, kao i *Hvarsko pučko kazalište* s predstavama Marina Carića) pokazala je i dokazala kako se na segmentu naše najranije drame može izgraditi relevantno suvremeno kazalište, što je Krleža, svršetkom četrdesetih, smatrao *otvorenim pitanjem*, odškrinuvši tako oprezno vrata toga korpusa do mogućega prizorišta.

U skici za Držićev portret autor se usredotočuje na perspektivu *velike i važne bitke za princip* koja se odvija na *Marinovoj karnevalskoj pozornici*, a to je princip da li je našoj slavenskoj književnosti poslano, da bude ili da ne bude *sluškinja crkve latinske ili crkve uopće*. Držić je međutim, premda mu je na prvoj stranici teksta (u bilješci gdje objašnjava zbog čega i kojim je povodom ovaj tekst nastao) Krleža dodijelio nekoliko zaslužnih i za uvod važnih komplimenata (*južnoslovenski repertoar nezamišljiv je bez Držićeva djela kao uvertire; Držić stvara u maniri renesansne plautovske komedije, ali svi su elementi commedije dell' arte kod Držića već živi*), u nastavku teksta najprije ironiziran kao *pop i orguljaš, dvorska bluna i prišipetlja vlastelina i aristokrata, neka vrsta slugana i komedijanta prigodničara, koji svojim šalama zabavlja gospare kod njine vlasteoske trpeze, završivši svoju privatnu kalvariju kao politički emigrant, zavjerenik i buntovnik*.

Nešto poslije u istome tekstu autor je ipak zadivljen Držićevim umijećem recepcije plautovsko-eruditnoga dramaturškog modela jer je kao *prvi izraziti pučanin u našoj dramatici* stvorio likove koji *nijesu samo karnevalske krabulje jedne glumačke družine, u kojoj je glumio i sam pisac* (hrabra, ali dvojbeno, za

Držićev teatarski život u Dubrovniku i nikada nedokazana pretpostavka!) koje »činjajote velike smijehe«, to su prvi pjesnički i pučki ocrtni likovi »našijenaca« koji govore prostonarodnim, plebejskim jezikom pravih seljačkih veselih igara. Poslije će naša *držićologija* neosporno utvrditi kako postoji velika razlika između pravih seljačkih veselih igara – pri čemu Krležina očito smjera prema padovanskom modelu Angela Beolca zvanoga Ruzzante – i na drugoj strani Držićeva komediografskoga modela. Krležina će, potom, Držićev teatar kvalificirati kao *pomodnu pojavu* – uz ublažavanje te ocjene – kao što je u umjetnosti sve pomodno, ali bez obzira na tu talijansku, sijenešku, plautovsku renesansnu maniru, kao očiti znamen vremena, Držićeve komedije dosegle su pravu stvaralačku svrhu: one su u prostoru i u vremenu danas već davno prohujalih dana zaustavljeni glasovi živog pučkog govora, koji govori s pozornice isto tako vedro kao i prije četiri stotine godina. Poigravanje ljudskim slabostima nije kod Držića samo banalno sredstvo komediografa rutinera (...) nije samo pokladna igra napisana »all' improvviso«, za gosparsku zabavu. To nijesu samo čuvide, ni karnevalske nagaravljene nakaze, ni pastorale ispjevane za svadbu pojedinih dubrovačkih grandseigneura, već doista prava, živa, sugestivna gluma, koja je samu sebe nadživjela snagom nadarenog, nepatvorenog, živog scenskog govora.

Ova Krležina apologija Držiću, premda inkrustirana ponekim književno-povijesnim, odnosno teatrološkim nespretnostima pa i proizvoljnostima, jedina je prava pohvalnica nekome s velikoga popisa tvoraca hrvatske dramske baštine, s kojom naš pisac polemizira na stotinjak stranica svojih tekstova, podvrgavajući strogoj reviziji udio vlastitih prethodnika u stvaranju nacionalnoga repertoara. Ovako intonirana ocjena Držićeva dramskoga pisma imala je za našu držićologiju – više za pisanu a manje za scenski ostvarenu – značajnih reperkusija. Ne treba dvojiti o tomu da je Živko Jeličić u monografiji *Marin Držić – Vidra* (1958.), pošao upravo od nekih Krležinih stajališta iznijetih u autorovoj ocjeni našega starijeg dramskog repertoara, a bilo je i drugih koji su taj trag više ili manje vidljivo slijedili.

Nakon Držića, na red je, dakako, stigao Gundulić. On je, s nekim otprije poznatim autorovim ogradama, ipak uvršten među one pisce koji u nacionalnom dramskom panteonu zaslužuju ne baš istaknuto, ali dostojno mjesto. *Promatrana iz jezuitske perspektive*, ta je *dramatika jednostrana, latinska, upravo kontrareformaciona pojava koja organski raste od liturgijskih igara »sacre rappresentationi«*

pa sve do kvazididaktičkih plagijata kotzebuovskih i goldonijevskih, koncem XVIII stoljeća (...) Gundulićeva »Dubravka« (1628) predstavlja po jednoglasnom mišljenju naših desnih »arbitara književne elegancije« himnu »Slobodi«, kakvih u evropskim književnostima onoga vremena nema mnogo. To je istina. Ali je isto tako istina i to, da je »Dubravka« napisana osamdeset godina poslije Držićeve »Tirene« i da je »Dubravka« poetski mnogo banalnija i bezličnija od »Tirene«, a zatim je istina i to, da je Gundulić bio neka vrsta obraćenika, koji je posuo glavu pepelom i koji se vratio Crkvi poslije svoje nazovipoganske, mitološke, renesansne stvaralačke faze. Čitav repertoar Gundulićevog klasičnog, mitološkog teatra, bačen je u vatru kao žrtva protureformacije. Krležin ironijski animozitet prema Gunduliću, poznat još iz *Balada* (1936.) – *Tenehna i plava, akvamarinska tenja Lune / Gondola z leutom / i s pesmom o Fortune / na karpitu skerlatnom v dubrovačkom plašću / z mesečinom, z arabijanskom mašču / vabil je nas v dubrovačku bašču (...)* Oj, Gondola, Gondola, zaplavala ti gondola / dalko od našeg kalnoga kanala! (*Planetarijom*), ovdje je djelomice ponovljena u kondenziranu, proznom obliku, kao još jedna invektiva upućena autoru *Dubravke*, koja usprkos svemu, u konačnu autorovu saldu, ostaje standardnim dijelom našega ranonovovjekovnoga repertoara – *da te stvari nijesu scenski mrtve, uči nas iskustvo: Držić i Gundulić još uvijek pune kuće.*

Hanibal Lucić, pjesnik koji se vratio u svoj razoreni vlasteoski ljetnikovac, autor je »*Robinje*«, *salonske* (sic!) i sasvim slabe skice, koja se među evropskim svjetovnim igrama pojavila na daskama kao prva među prvima. No, da ta slaba skica našim redateljima nije bila nezanimljiva, dokazuje njezin scenski život u nekoliko navrata (Branko Gavella zajedno s Mihovilom Kombolom 1939. u *Piru mladog Derenčina*, spoju Lucićeva djela i Držićeve *Tirene*, pa opet Gavella 1954. na *Dubrovačkim ljetnim igrama* te Marin Carić u splitskom HNK 1975.).

Zanimljiv je Krležin prijedlog *da se te Arijadne, Prozerpine, Galateje, Dijane, Armide, Atalante (Džono Palmotić 1629) montiraju na scenu kao melodrame uz originalnu muzičku pratnju Caccinija, Monteverdija etc. (...)* Isto tako trebalo bi punu pažnju posvetiti Tassovom »*Aminti*« u prijevodu Dominika Zlatarića i Guarinijevom »*Vjernom pastiru*« u prijevodu Frana Lukarevića. Nešto je od toga prijedloga mnogo poslije u Kazalištu Marina Držića i na *Dubrovačkim ljetnim igrama* i realizirano. Izvedena su dva Palmotićeva djela, *Pavlimir* (režija Kosta

Spaić, 1971.) i *Atalanta* (režija Marko Fotez, 1976.), a Ivica Kunčević postavio je Zlatarićevu *Elektru* (1976.).

Pohvalnicu Krležinu zavrijedile su naše *smješnice* iz 17. stoljeća kao i *burleskno bogatstvo u molijerovskim varijacijama tih naših »frančezarija«, protkanih motivima i aluzijama*, djela koja bi mogla za današnje *metteurs en scene* biti neiscrpivim poticajem za originalne inspiracije. I bez ovoga Krležina upozorenja, naša je scenska praksa u posljednjih pedesetak godina dokazala kako se autorova procjena pokazala iznimno točnom. Na kraju će ove valorizacije odnosno revalorizacije hrvatske dramske baštine u rasponu od tri stoljeća Krleža ipak zaključiti kako je *to ogroman materijal, kakvim ne raspolažu mnoge književne civilizacije (...)* *U turskoj, austrijskoj, mletačkoj, i isusovačkoj pomrčini, u ništavilu i u maglama petstogodišnjih ratova, to je svjetiljka koja blagom svojom svjetlošću dopire i do naših današnjih scena.*

U kronološkom slijedu Krležine ocjene naše dramske baštine slijedi poglavlje u kojemu začuđuje autorova oštrina prema kajkavskoj komediografskoj ostavštini, a napose prema njezinu najistaknutijem predstavniku, Titušu Brezovačkom, kome će u više navrata intonirati upravo mračno nadgroblje. Pjesnik koji je *Baladama* podigao grandiozni spomenik kajkavštini, koji je u njima neke od stihova dedicao brojnim kajkavskim *vitižnancima*, jednoga je među njima, svjesno ili nenamjerno, teško je to danas pouzdano utvrditi, gotovo uvijek zaobilazio. A kada ga se tek usputno sjetio, bilo je to za prebendara pri Svetemu Marku, komediografa Tituša Brezovačkoga – porazno. U tri je navrata Krleža izazvao na dvoboj našu kajkavsku komediografiju. Prvi put u poglavlju *Pro domo sua* na stranicama *Moga obračuna s njima* kada piše: *Kakva kriza? Kad bi nam knjiga bila u krizi u medicinskom smislu, za tu dijagnozu potrebna je pretpostavka da nam je knjiga uopće bila zdrava. A što je istina? Šenou, Vojnovića, Gjalskog, Novaka čitaju još samo gimnazijalci i to po srednjoškolskom propisu. A svi ti naši klasici suvremenici su evropskih pisaca koji još danas književno neprekidno žive, a mnogi od njih iz godine u godinu sve intenzivnije. Jedan Brezovački je jedva kulturno-historijski rukopis, ali to književnost nije!*

U poglavlju iste knjige pod naslovom *Urednik »Jutarnjeg lista« g. Josip Horvath kao kazališni kritičar* Krleža niže pregršt Horvathovih stilskih nesklapnosti, duhovito i superiorno polemizira s njegovim sudovima o pojedinim dramatičarima, istodobno izvrgavajući ruglu njegovu pozitivnu ocjenu anonimne

kajkavske komedije *Nije vsaki cipeliš za vsaku nogu: naše lokalne komedije, to su rukopisi koji samo kod nas imaju kulturnohistorijsku vrijednost, i to samo zato jer su pisani na puškomet od turskog topa i na dohvat gole dimiškinje i handžara! U svakoj drugoj, zapadnoj civilizaciji (pa već i u Grazu) zamatali bi već prije osamdeset godina u tu makulaturu govedinu. Na temelju takvih rukopisa zaključivati da postoji negdje predgogoljevski genij hrvatskog komosa, jest komično! Hrvatski komos postoji, ali do danas – na žalost – on je pekao samo komovicu, ali nije napisao nikakve komedije, pa ni predgogoljevske. U kontekst ove osude mogli bismo, bez sumnje, smjestiti i adespotnu komediju *Čini barona Tamburlanovića*, koju je Krleža zasigurno poznao, ali i čitav opus Brezovačkoga, o kojem je, vidjeli smo, sudio krajnje negativno.*

Lapidarnom i posve negativnom ocjenom popratit će Krleža naše kajkavske lokalizacije 18. stoljeća i na marginama svoje ocjene cjelokupnoga hrvatskog dramskog repertoara (1948.), kada će ih u svega nekoliko riječi diskvalificirati kao *kvazididaktičke kotzebuovske i goldonijevske plagijate*. Autor je očito smjerao prema kaptolskom *črnoškolskom* teatru: djelu Matije Jandrića – *Ljubomirovič ili Prijatelj pravi*, nastalom prema Goldonijevoj komediji *Il vero amico*, Zagreb 1821. (izvedba u Zagrebu 1931.), kao i brojne lokalizacije Augusta von Kotzebuea, među kojima su najpoznatije *Papiga ili Krepost gde ne štima sreću včini te Ljudih mrzenje i detinska pokora*. Posljednja je dva djela Krleža, tada, mogao čitati samo u rukopisu! Književnopovijesna znanost poslije je uspješno dokazala kako su ti *plagijati* vrlo relevantne lokalizacije i adaptacije, a u slučaju *Mislibolesnika ili Hipokondrijakuša* da je riječ o nadasve zanimljivu djelu, nastalu doduše prema stranim predlošcima, ali s brojnim izvorno našim fabularnim odvojcima.

Mnogo će kasnije Krleža prema Brezovačkom biti još oštiji – čak i nemilosrdan: u leksikografskim marginalijama, eseju u tiskanoj verziji nazvanom *Iz naše kulturne historije* upravo ga je ponizio: *vrijednost jezika Tita Brezovačkog ističu upravo oni naši komentatori, koji su na djelu dokazali kako nemaju baš nikakva sluha za regionalno bogatstvo zagrebačkog govora, koji umire pred našim očima. Kad se mjeri vrijednost stila tog komediografa u kapelanskoj sutani, Brezovački, na žalost, koji nije bio pjesnički nadaren, zaista nije ostavio nijedne scene, na temelju koje bi se moglo zaključiti obratno. Kad se ističe invencija njegovih fraza, neka se ti tekstovi usporede sa stilskom uobraziljom kapucina Zagrepca ili*

stenjevečkog župnika Mikloušića, pak će se pokazati kako se Brezovački izražava neinenciozno, povodeći se za najsvakodnevnijim frazama grubog pučkog jezika, bez stvaralačke fantazije. Komedioografsko svjedočanstvo njegovih scena ne uzdiže se iznad svakodnevnog prosjeka do ponoći samonikle, izvorne fraze nijednog trenutka. Provincijalno umiranje jednog žargona, koji kod Pavla Stoosa prelazi u žalobnu kantilenu nemoći, kod Brezovačkog zvoni glasom grube farse. Izraz jednog Mikloušića ili Kristijanovića blista kao primjer visokoodnjegovane govorne fraze književno obrazovanih društvenih krugova, koji načinom svog izražavanja uživanja u baroknoj kićenju etiketi retoričnog bombasta, u ono davno, sito i glupo¹⁰ doba.

Brezovačkoga je Krleža zasigurno gledao u zagrebačkom kazalištu, jer je Matijaš grabancijaš dijak izvođen u razdoblju od prvih godina 20. stoljeća, kada Krleža povremeno bilježi svoje teatarske senzacije – u više navrata, dok Gavellina povijesna režija *Diogeneša* 1925., ujedno i praizvedba te komedije, pada u vrijeme velikoga Krležina literarnoga i scenskoga uspona, dakle i intenzivne nazočnosti svim relevantnim teatarskim događajima. Čini se da je u ocjeni, kao i u slučaju nekih prethodnih, prevagnula činjenica da mjestimice doista trpki humor i povremeno drastična komika Tituša Brezovačkoga nisu bili u skladu s Krležinim poimanjem visoko stilizirane *kurijalne* kajkavštine, koju je toliko cijenio i volio kod Mikloušića, Štoosa ili Kristijanovića.

Neznatni, ali odista minimalni *popust*, ne i posvemašnju nego tek djelomičnu rehabilitaciju, dobio je Brezovački tek mnogo poslije. Spominjući u razgovorima s Predragom Matvejevićem¹¹ jezične izvore za *Balade Petrice Kerempuha*, Krleža će svome sugovorniku na pitanje *oko jezičnih i drugih vrela »Balada«* izjaviti: *govorio sam u raznim varijacijama o izražavanjima »mutnih strahota«* jezikom *Pergošića, Vramca, Škrinjarića, Habdelića, Belostenca, Magdalenića, Katarine Zrinske, Frankopana Krste, Vitezovića, Jambrešića, Mikloušića, Krčelića, Brezovačkog (...)* »Balade« *su potvrdile da se može pisati poema na jednom zaboravljenom*

¹⁰ Nije li ovdje trebalo stajati – *gluho*? Provjerom u rasponu od *editio princeps* do kasnijih izdanja, uvjerio sam se kako na svim mjestima stoji *glupo*, premda mi se čini da je prvobitna, očito ipak tiskarska pogreška, automatski ponavljana.

¹¹ Ali ne u prvom izdanju knjige iz 1969. kao što piše u *Krležijani*, sv. 1, Zagreb 1993., str. 78, s.v. *Brezovački*, nego tek u drugom izdanju Matvejevićevih *Razgovora s Miroslavom Krležom* (Zagreb 1971.), kada su autori dodali poglavlje *Pjesništvo i sudbina*, koje će u trećem izdanju (Beograd 1974.) biti naslovljeno *Pjesništvo i sudbina ili o genezi »Balada«*.

i umirućem jeziku, koji se u svojoj prošlosti nije baš odlikovao nekim naročitim »pjesničkim« nadahnućima: osim grofice Patačičke, župnika Mikloušića i nekoliko rijetkih pjesama Galovićevih.....

Ovaj je tekst svojevrsna modifikacija pasusa iz *Dijalektičkoga antibarbarusa*¹², napisanoga 1939., u kojem Krleža prvi put govori o genezi *Balada* u sjeni španjolskoga građanskog rata: *zasjenjen u onoj prvoj fazi španjolske drame za izražavanje mutnih strahota tako prikladnim jezikom Bučića, Pergošića, Vramca, Škrinjarića, Habelića, Belostenca, Magdalenića, Katarine Zrinske, Frankopana Krste, Vitezovića, Jambrešića, Mikloušića i Kerčelića, reagirao sam na španjolsko zbiljanje skiciravši nekoliko ciklusa pjesama (...)*. Katalog kajkavskih pisaca iz *Antibarbarusa* gotovo je doslovno prenijet u *Razgovore*, s time da je izostavljen Bučić, a dodan Brezovački. No, Brezovački je, vidimo, spomenut isključivo kao jedno od jezičnih vrela za autorov kajkavski kanconijer, ali ne i kao komediograf. Godine 1939. nije ga bilo na popisu dijalektnih izvora; pojavio se odjednom 1971., možda i kao rezultat autorove grižnje savjesti zbog ranijega posvemašnjeg obezvređenja pisca *Diogeneša*. Spomenimo tek usput kako su *Razgovori* poslužili Krleži i kao svojevrsna *Canossa*, što se najljepše vidi na primjeru težnje za rehabilitacijom Gjalškoga, kojega je prije nepravedno strogo ocijenio.

Veliki dio svojih konfrontacija s hrvatskom dramskom prošlošću Krleža će posvetiti romantičkoj drami i onoj iz doba realizma. Već se u *Obračunu*, na stranicama poglavlja *Pro domo sua*, u kontekstu usporedbe minulih vremena i aktualnoga književnog trenutka, letimice dotaknuo i dvojice dramatičara: *Matoš spram Vraza, Kosor spram Demetra i Nazor spram Preradovića znače stopostotni porast*. Nastavit će, međutim, s mnogo negativno intoniranih analiza o našoj romantičkoj drami u *Osječkom predavanju*, eseju o repertoaru i o prolegomenama za enciklopediju.

U *Osječkom predavanju* naći ćemo i ove ocjene naše drame kasnoga novovjekovlja: *po našoj književno-historijskoj šemi izgledalo mi je da bih mogao da učim tu vještinu* (pisanje dramskih tekstova, op. N. B.) *kod Demetra, kod Markovića, kod Tresića, kod Kumičića, kod Dežman-Ivanova glavnog inicijatora moderne i dramaturga Šenoineg »Zlatarevog Zlata«, ili kod Stjepana Miletića, koji se je isto tako u dokolici bavio pisanjem drama. Mislim da nije pretjerano (a to je*

¹²M. Krleža: »Dijalektički antibarbarus«. *Pečat*, 8–9, Zagreb 1939., str. 126.

poznato ovdje prisutnoj gospodi gimnazijalcima) da se od ovih dramatičara ne može nitko naučiti ništa, pak ni jedan gimnazijalac početnik. Likvidiravši svoje prethodnike u rasponu od Demetra do Stjepana Miletića, Krleža je ipak priznao da je bilo pisaca od kojih se u okvirima naše scenske književnosti moglo naučiti. To, međutim, nije bilo mnogo: nešto retorike kod Vojnovića i nešto simbolizma kod Kosora. Budući da obojica spomenutih autora pripadaju moderni, njihovu mjestu u Krležinu ocjenjivačkom katalogu vratit ćemo se poslije.

Devetnaestostoljetna hrvatska drama našla se točno dvadeset godina poslije u eseju o repertoaru pod naročitom, strogom i nemilosrdnom optikom: *naša romantička drama, kojoj slavimo prvu stotu godišnjicu, nastajala je u naročito teškim i zapletenim prilikama. Mala kneževska Srbija životarila je još u sjeni Beogradskog pašaluka, Hrvatska i Vojvodina davile su se već više od stotinu i pedeset godina u graničarskom, feudalnom, grofovskom besmislu austrijske barokne civilizacije (...) k nama su dolijetale razne ideje sa zapada i s istoka podjednako, ali tek u devetnaestom stoljeću, i u okviru naše romantične drame, prvi put se u historiji kod nas javlja utjecaj njemačkog književnog ukusa. Ideje i tehnike Ifflanda, Kotzebuea, Eckartshausena, Schillera, Goethea, Körnera, Grillparzera, pa čak i Nestroya, zavladaše su našom romantičkom dramatikom, i to upravo onom, kojoj je bio jedini idejni program da bude slavenska negacija germanskog kulturnog i političkog upliva.*

Navodeći imena srpskih i hrvatskih dramatičara 19. stoljeća, Krleža će od svojih hrvatskih prethodnika spomenuti Demetra, Kukuljevića, Freudenreicha, Vukotinovića, Bogovića i Šenou, sve do Vojnovića, Miletića i Kumičića, smjestivši ih u jugoslovenstvujušči rodoljubivi Panteon naše dramatike XIX stoljeća koji stoji pred nama još uvijek patetično, kao Bukovčeva apoteoza ilirizma na zavjesi zagrebačkog narodnog kazališta. To je, kažu, naša teatarska tradicija, a kakva, to još nitko nije kritički ispitao. Kazalište kojoj je ta drama bila namijenjena postalo je govornicom, glumci su recitovali kao agitatori, a agitacija bila je u rukama malograđanskih književno-političkih faktora, koji se nijesu snalazili u prostoru i vremenu. Protagonisti naših romantičko-povijesnih drama bili su, za Krležu, kod nas starčevićanci ili (na srpskoj strani) radikali, što je na crti od Ifflanda, Kotzebuea, Grillparzera i Körnera i njihovih pozorišnih poklonika, dovelo do one pogubne intelektualno-moralne zbrke koja je ove prostore snašla 1941. godine. I tako od hrvatskih romantičarskih dramatičara nije za njega ostao nitko tko bi

zavrijedio ma i najmanji pokušaj scenske rehabilitacije, za razliku od – s pravom scenski živoga – Sterije u Srba.

Ni o dramatičarima iz doba realizma, koje svrstava u žanr *sardouovskog tipa* (dakle među pisce tzv. *dobro skrojenoga komada*), Krleža ne misli dobro: *Rorauer je bio konzervativan mađaronski gentry (...) Više libertin nego liberal, Rorauer je sardouovski obrađivao problem trokuta, pitanje preljuba u građanskom braku. Da li u rorauerovskim scenskim motivima ima i takvih psiholoških detalja, koji bi kao ljudski dokumenti zavrijedili da se pojave na sceni, ne znam. A Marijan Derenčin, autor najuspjelije naše političke komedije s kraja stoljeća – Ladanjske opozicije (koja se ovdje ne spominje!) – za Krležu je bio diletant u politici i ostao je – na žalost – diletant i na sceni.*

Sljedeća runda Krležina duela s našom dramskom prošlošću 19. st. inkorporirana je u njegov programatski tekst *O nekim problemima enciklopedije*. Prema napomeni otisnutoj na završetku, to je *Uvodna riječ na prvome sastanku republičkih redakcija enciklopedije, 27. januara 1952. u Zagrebu*.¹³

Krležoloz koji su se detaljnije bavili tim esejem¹⁴ jednodušni su u zaključku kako je riječ ne samo o programatskim *prolegomenama* za buduću *Enciklopediju Jugoslavije* nego i o autorovoj težnji da u njima obračuna sa stoljetnim zabludama u političkoj i kulturnoj povijesti *južnoslovenskih* naroda.

Premda je dio teksta u kojemu se Krleža polemički osvrće ponajviše na hrvatsku, ali djelomice i na srpsku romantičku dramu svojevrstna široka emendacija pojedinih misli izrečenih već u tzv. *Osječkom predavanju* iz 1928., u tom pasusu nalazimo i sažetke nekih stajališta iz eseja *O našem dramskom repertoireu: Sjene mrtvih kraljeva u oklopu, u dekoru historijskoga romantičnog sjaja, s mačevima presvučenim baršunom, progovarale su o Slobodi, o Viteštvu, o političkim Idejama »Nezavisnosti i Samostalnosti narodne« na način tada uobičajen u njemačkoj historijskoj, šekspirskoj epigonskoj drami. Zapravo je to bilo propovijedanje karolinškog ahenskog patosa u sredini koja bi se po citatu Ivana Cankara mogla definirati: »Najbolše so pohane piške«!¹⁵ Ova historijska drama (kao propedeutička igra za kasniju historijsku svijest nije bila ni historijska ni drama (...)) U drugoj*

¹³ U natuknici pod naslovom teksta u *Krležijani*, sv. 2, stoji da je tekst u kasnijim edicijama doživljavao neznatne promjene.

¹⁴ To su navlastito Mate Lončar i Velimir Visković.

¹⁵ Iz drame *Hlapci* (Sluge).

polovini devetnaestog stoljeća naša su pozorišta postala političkom govornicom, glumac je djelovao kao politički agitator, a Kosova, Zrinski, Siget, Lazari, Majke Jugovića, Uroš IV i Turci pod Siskom, čitave čete kraljeva od Tomislava i Teute do Ljutovida i Šubića, do Frankopana, Simeona i Svačića, sve je to propovijedalo po idejama i u tehnici Ifflanda, Kotzebuea, Eckartshausena, Schillera, Goethea, Körnera i Grillparzera programe državnopravne, legitimističke, rojalističke i dinastičke po potrebi prilika i po konjunkturama, razlikujući se po pojedinim provincijama duha samo diletantskim obezglavljenjima pameti. »Pera Segedinac« i »Stanoje Glavaš« stvaraju štimung za protuturske ratove, a Katarina Zrinska ili Siget Nikole Šubića šire kod Hrvata onu pogubnu intelektualno-moralnu zbrku, koja se javlja kao reagens na megalomaniju Ljubomira Nedića sve do vidovdanske koncepcije 1918 – 40.

Posve je razvidno kako Krleža u ovim tekstovima višekratno i u različitim vremenskim razdobljima našu dramu iz razdoblja romantizma kao i onu realističkih stilskih i dramaturških obilježja ocjenjuje krajnje negativno. Pritom ne ulazi u njezine dramaturške značajke, nego se, posebice kada je riječ o povijesnoj drami, bavi njezinim tematskim slojevima kao i genezom do koje je došlo recepcijom poglavito njemačke romantičke drame (inspirirane dakako i Shakespeareom) u rasponu od Schillera do Grillparzera. No, da je ta drama bila jednim od uzročnika *krugovaljanja* 1941. zasigurno je proizvoljna, hiperbolička pretpostavka, koju taj dio naše dramske baštine nije zaslužio. Jest da većina hrvatske devetnaestotstoljetne dramske literature nije nadživjela svoje vrijeme, ali upravo je u razdoblju svoga postanka taj korpus odigrao vrlo važnu ulogu u oblikovanju scenske slike hrvatskoga glumišta koja je između Šenoe i Miletića (kao artistskih ravnatelja) postajala važnim čimbenikom u profesionalizaciji i stabilizaciji nacionalne teatarske prakse. Povijesna drama romantičkih tematskih i dramaturških odrednica doista nije prešla prag moderne nekim zamjetljivijim koračajima, ali su komedija, pa i pučki igrokaz, s Nemčićem, Freudenreichom, Šenoom, Tomićem i Derenčinom, uza sve slabosti, ipak ostavili traga u našem kasnijem repertoaru. A o tom segmentu naše baštine u Krleže gotovo da i nema riječi. Ako ga se uzgredice i spomene, onda je to uvijek u negativnome kontekstu.

O drami moderne Krleža će prvi put progovoriti u poznatom polemičkom eseju *Hrvatska književna laž*. U trenutku posvemašnje odbojnosti uprave Drame zagrebačkoga Hrvatskog narodnog kazališta prema njegovim mladenačkim

Legendama (što će rezultirati i poznatim polemikama koje će upravo u to vrijeme voditi s ravnateljem i redateljem Josipom Bachom), povlačeći crtu ispod bilance moderne, dodiruje autor i njezin dramski segment. Zažarile su se tada i prve jarke iskre usmjerene prema njegovim suvremenici – istaknutim modernističkim hrvatskim dramatičarima: *sve to što se zove hrvatska književnost, jedna je ornamentalna tapeta. Ti su ljudi koji drapiraju prostorije svojih duša tankim uzorcima, dekorateri i tapetari dekorativni i bolesni i slaboumni (...) To su sve same dekoracije i čiope i lukijernari i reflex davno ugaslih reflexa rezonata* (trebalo bi, jamačno, rezonanta) *davno zanemele rezonante. O, svi ti stihovi i rime i soneti i novele i drame i sve to malo izrazito tuđe a malo prekalupljeno, sve je to tako grozno i sve je to tako prazno i tako suvišno. Brda su to sentimentalnih točkica i točkica, toliko silno mnogo točkica da se od njih i ne vidi književnost.* Ovdje tek naznačena polemička oštrica uperena prema Vojnoviću (*čiope i lukijernari*), koja će poslije postati ubojitom u finalu poznatoga pamfleta-paskvila *Ivo Vojnović: Vojnović nije nikakav književnik, nego književnički amater i diletant*¹⁶, a nesnošljivost prema dubrovačkome piscu nastaviti će se i u eseju o repertoaru.

U *Osječkom predavanju*, šest godina nakon što ga je u *Književnoj republici* gotovo ponizio, Krleža će prema Vojnoviću biti tek zericu pomirljiviji: *Ukoliko se je u okvirima naše scenske književnosti moglo naučiti, to nije bilo mnogo: nešto retorike kod Vojnovića i nešto simbolizma kod Kosora. Osim Kosorovog »Požara strasti« čitava naša moderna nije dala drame, a Vojnovićeva retorika najveća je i osnovna smetnja njemu samome; kao škola ona je djelovala kao najgori otrov dramskih dijaloga, napisanih u njegovoj sjeni.* Kao najistaknutiji predstavnici naše dramske moderne, Vojnović i Kosor dobili su gotovo mizernu prolaznu ocjenu, a Krležin obračun s Vojnovićem doživjet će svoj jetko-ironijski intonirani finale 1948. u autorovoj inventarizaciji hrvatske dramske baštine.

Vojnovićeva *Dubrovačka trilogija* za Krležu je ovdje samo tipična naša malograđanska – *achziger Jahre* – nazoviaristokratska, austro-kroato-ungareška tužaljka nad propadanjem plemstva i vlastele. (...) *Vojnovićeve lutke kao »antikalje i munije« govore o svojim antenatima, kao da su im grofovske babe zaista »balale« kontradancu s imperaturima, (a sve ono) što u ovoj komediji predstavlja hrvatski puk, nemoćno je i scenski pasivno do toga stepena da uznemiruje svakoga gledaoca*

¹⁶ M. Krleža: »Ivo Vojnović«. *Književna republika*, br. 4, Zagreb 1924.

kome ukus nije pokvaren umišljenim plavokrvnim bečkim ili venecijanskim snobizmom. Budući da za pučke logične replike pjesnik nema smisla, da je prizor iz Sutona između vladike Mare Beneša i Vase dosadan ne samo zato što je za Držićem u zakašnjenju od punih trista i pedeset godina, Krleža će, parafrazirajući gospar Lukšine rezignirane riječi iz finala Tarace, u ironijskom modusu otpratiti sve likove te naše aristokretenske literature – na spavanje: era già l'ora – da su pošli spat...

Ipak, na završetku eseja, kada će u obliku lapidarnoga kataloga nabrajati ono što je u našem dramskom repertoireu ostalo pod znakom pitanja i što zavređuje i dalju književnopovijesnu i scensku provjeru, autor će nabrojiti sva Vojnovićeva djela namijenjena kazalištu, što je u posvemašnjem proturječju s njegovim prije višekratno iznesenim negativnim sudovima o conteovoj literaturi. Netom ga je definitivno bio otrpao na spavanje, a sada predlaže reviziju vrijednosti njegovih drama!

Čudno je da isto predlaže i za Tresić Pavičićeve rimske tragedije kada je već početkom stoljeća utvrđeno i scenskom praksom potvrđeno da nemaju gotovo nikakvih uvjeta za scenski život. Među autorima moderne nad kojima se nadvio Krležin upitnik nalazi se i Tucić s četiri drame (*Povratak, Truli dom, Golgota i Osloboditelji*), a pokazalo se poslije kako jedino *Povratak* može još povremeno probuditi zanimanje glumaca i redatelja. Taksativno su – bez spominjanja nekoga od naslova – navedena imena Ogrizovića, Galovića, Pecije Petrovića i, začudo, Ivakića. Potom se Krleža zalaže za tri Kosorove drame (*Požar strasti, Pomirenje, Žena*), a listu zaključuje s Milana Begovića stvarima, dakle neimenovanim djelima pejorativnoga, nepostojećega žanrovskog određenja.

Što se, međutim, iz toga kataloga stvarno održalo? Dvije do tri Vojnovićeve drame (*Ekvinocijo, Trilogija* i povremeno *Maškarate*), s vremena na vrijeme jedna Kosorova (*Požar strasti*), Ogrizovićeve *Hasanaginica*, Ivakić na lokalnoj, pretežito amaterskoj razini, od Galovića (nažalost) ništa, a jednako tako – i to s pravom – ništa od Pecije i Tresića Pavičića. Zato su *Begovićeve stvari* – osobito *Pustolov pred vratima* i *Bez trećega* – u tridesetim godinama prošloga stoljeća postali ne samo naši nego i svjetski autorovi uspjesi, ali tu činjenicu, kao što je dobro znano, Krleža nije rado prihvaćao, a o autoru se upravo u to vrijeme u svojim dnevničkim zapisima izražavao bez imalo takta za nekadašnjega prijatelja. Pozorniji čitatelj ovoga popisa morat će, na kraju, primijetiti da u njemu nedostaje jedno bitno ime

– ono Janka Polića Kamova, glasnika naše dramske avangarde. Ali odnos (makar i virtualni) između Krleže i Kamovljeva djela bio je toliko kompliciran da izostanak ovoga imena u Krležinoj *antologiji* i ne čudi.

Ova sažeta, gotovo filtrirana bilanca dramske moderne na kraju i nije tako reducirana pomislimo li na sve Krležine ocjene toga razdoblja koje je izricao o njemu u svojim, ovdje analiziranim tekstovima nastalim između 1919. i 1948. Kao da je zaključni saldo pisan blagonaklonijom rukom od prethodno nerijetko i nesnošljivih stajališta.

Mogli bismo se, na kraju, zapitati i o razlogu strogih, mjestimice i gotovo isključivih Krležinih stajališta. Oni su, očito, rezultat njegove permanentne polemičke pozicije koju je, u odnosu na naše kulturne prilike, svjesno zaposjeo još u najranijoj fazi svoga književnog života. Ali oni su rezultat i autorove *monologizacije* polemike.¹⁷ Jer, kako piše Krešimir Bagić¹⁸, Krleža, za razliku od Matoša koji u polemici pristaje na dijalog, *u polemičku arenu stupa s mrzovoljnim izrazom lica*. Ne vodi dijalog sa svojim oponentima nego ih *portretira*. Neke od takvih, nerijetko i karikaturalnih portreta, vidjeli smo i u ovom njegovu dvoboju s našom dramsko-kazališnom baštinom. U toj vrsti duela protivnici nisu imali mogućnost odgovora. A da su je i mogli dobiti, teško je povjerovati kako bi se uspjeli obranili od Krležinih neumoljivih mačevalačkih kvinti. Premda u mladosti poznat kao vrstan borac na *planši*, čini se da se u ovoj borbi mjestimice i previše zanio pa prema svojim kontrahentima nije uvijek postupao besprijekorno viteški.

¹⁷ Termin preuzet od Krešimira Bagića. Usp. njegovu knjigu *Umijeće osporavanja – polemički stilovi A. G. Matoša i M. Krleže*. Zagreb 1999., str. 195.

¹⁸ Nav. dj. u bilj. 18, str. 195.

KRLEŽA'S DUEL WITH OUR DRAMATIC HERITAGE

S u m m a r y

The author discusses Krleža's relation with Croatian dramatic heritage based on his books and work: *Hrvatska književna laž*, Plamen 1, Zagreb, 1919; *Moj obračun s njima*, Zagreb, 1932; *O našem dramskom repertoireu – povodom 400. godišnjice držićeve 'Tirene'*, Djelo, Zagreb, 1948, br. 1; *O nekim problemima enciklopedije*, Republika, Zagreb, 1953, br. 2-3; and *Iz hrvatske kuturne historije, Eseji III* Zagreb, 1963.

The occasions and motives on when Krleža's assessments of our dramatic heritage appeared were different: in their valorisation, one should thus bear in mind the time when they appeared, then, Krleža's current position in our literary life, and also the political constellations which influenced the author's reactions. Krleža's judgements during these thirty years, somewhere and somewhat, however not always, changed radically, but his intention in assessing Croatian dramatic heritage was always clear: explicitly polemic, and often coloured in bright shades, and, in some paragraphs, significantly defamatorily intoned. It was hence interesting to observe in which segment of Krleža's biography and in which period of the author's participation in Croatian literary life do his polemics with our dramatic heritage appear and assess their meaning within Krleža's critical corpus.