

KAKO JE NAČINJENA KRLEŽINA DRAMA *ADAM I EVA*?

Pavao Pavličić

1

Kad je objavio *Adama i Evu*, bio je Miroslav Krleža već iskusan dramski pisac. Tekst je 1922. izašao u »Kritici«, ¹ a tada je iza autora bilo i *Kraljevo*, i *Kolumbo*, i *Michelangelo*, i *Golgota*, a da se i ne govori o nizu drugih neobjavljenih pokušaja, kao i o činjenici da je mladi pisac nosio intendantu Josipu Bachu i svoje *Simfonije* kao drame, pa se stigao zbog njih s Bachom i posvaditi, te zaći u javnu polemiku. ² Da je, dakle, 1922. prestao pisati scenske tekstove, Krleža bi svejedno bio ušao u povijest naše dramske literature. A ipak, *Adama i Evu* on je sâm svrstao među one svoje komade kojima nije zadovoljan i kojih se u neku ruku odriče; učinio je to na znamenitom predavanju u Osijeku 1928. ³ Isto je tako kritika tu dramu ocijenila kao početničku, te o njoj do novijega vremena jedva da je napisano išta više od uzgrednih osvrta i napomena. ⁴

Nije posve jasno odakle takav sud dolazi, ni kad je riječ o sudu piščevu, ni kad je riječ o sudu kritičara i književnih povjesničara. Razlog nepovoljne procjene *Adama i Eve* neće biti da je tema komada, a to su muško-ženski odnosi u najopćenitijem smislu riječi. Jer, Krleža se tim odnosima i poslije bavio, pa i u nekima od najslavnijih svojih drama (npr. *U agoniji*), pa su o tim dramama i on i kritika mislili izrazito povoljno. U drugu ruku, razlog nepovoljnoga suda

neće biti ni da je u općem tonu toga komada, a mogli bismo ga nazvati ne samo ekspresionističkim, nego i patetičnim. Jer, drugi, raniji autorovi tekstovi — poput npr. *Kraljeva* — koji sadrže tu osobinu u još izrazitijoj mjeri, danas su na većoj cijeni od *Adama i Eve*, a i sâm Krleža kao da je o njima bolje mislio. Napokon, teško da je razlogom opće rezerviranosti prema *Adamu i Evi* mogla biti i sama poruka te drame, a ona otprilike glasi da se u odnosu između spolova nikada ništa ne mijenja, nego da se sve uvijek vrti u krug od postanka svijeta do dvadesetog stoljeća. Jer, tu je poruku Krleža — da kažemo njegovim terminom — varirao na bezbroj mjesta, a odaslali su je i mnogi drugi autori, u hrvatskoj književnosti koliko i u evropskima; ta poruka, dakle, ne može biti na smetnju.

Ako pak pravi razlog zanemarivanja *Adama i Eve* nije ni u temi, ni u poruci ni u općem tonu, onda ostaje još samo jedno: da je ta drama loše napisana, da je, dakle, razlog nepovoljna suda u njezinoj strukturi. Ta struktura opet nije — koliko znam — nikada opširnije analizirana, niti je opisan način na koji ona funkcionira.⁵ S druge strane, na prvi je pogled očito da ta struktura nije ni tradicionalna, a nije ni bez značenja, jer joj pisac namjenjuje ulogu nositelja dijela literarnih kvaliteta teksta. Napokon, nije ta struktura ni posve jednostavna, pa je i u tom smislu zaslužila pažnju.

Ta će joj se pažnja ovdje i posvetiti. Pokušat ćemo, dakle, izvidjeti kako je drama *Adam i Eva* konstruirana, što ta konstrukcija poručuje i koliko je čvrsta.

2

Premda je jednočinka, drama *Adam i Eva* komponirana je trodijelno, pa se dijelovi doimaju kao zameci činova, onoliko koliko se i sama drama doimlje kao skica. Ta je trodijelnost vrlo izrazita, a i njezini su razlozi posve očiti. Prvi dio zbiva se na zemlji, u hotelu »Eden«; treći dio zbiva se u zagrobnome svijetu, za koji se u didaskalijama kaže da je ispod zemlje; drugi dio događa se djelomično na ovome svijetu, a djelomično na onome drugom. Simetrija je, moglo bi se kazati, potpuna, bar kad se radi o brojevanim odnosima. Prvi i treći dio gotovo su jednako dugi, dok je središnji dio najkraći i vidljivo drugačiji od ostala dva. Simetrija, međutim, ne vrijedi samo za brojeane odnose, nego i za odnose među likovima.

Prvi se dio zbiva u hotelu, gdje je u toku mučni rastanak dvoje ljudi. Muškarac (Čovjek) želi raskinuti sa Ženom, a mora i oputovati, jer ga na to sile praktične okolnosti. Žena bi pak htjela muškarca zadržati, i u tom nastojanju prijeti mu samoubojstvom. Muškarac je u afektu, pa izaziva Ženu neka to samoubojstvo i izvrši, ali ona odustaje. Napokon, u sobu ulazi nekakav Gospodin u crnom, koji tvrdi kako se slične scene u tom času odvijaju u mnogim sobama hotela »Eden«, te poziva Čovjeka i Ženu da napokon završe svoju prepirku (koja traje već tri dana). Uspijeva nagovoriti Čovjeka da napokon okrene Ženi leđa i oputuje, i Čovjek odlazi. Ostavši sama, Žena se baca kroz prozor, kao što je bila i obećala.

Drugi dio drame prati malo Ženu, a malo Čovjeka. Žena biva pokopana, pratimo spuštanje lijesa u zemlju, a kad lijes bude zatrpan, Žena iz njega izlazi i počinje lutati podzemljem. Pri tome čuje glas svoje majke i glasove drugih ljudi, dok napokon ne ugleda nekakav sprovod. Čovjek dotle putuje vlakom kući. Nakon razgovora sa suputnicima u kupeu (a suputnici bi trebali biti društveno reprezentativni, jer to su General, Gospođa u crnini, Trgovački putnik itd.), Čovjek saznaje da se Žena ubila. Saznaje to iz novina koje mu stavlja na uvid Čovjek s lulom, a njega — prema autorovim uputama — treba da igra isti glumac kao i Čovjeka u crnom, koji je dao odlučujući impuls sceni u hotelu. Kad čuje tu vijest, Čovjek otvara vrata i baca se pod kotače vlaka.

U trećem dijelu Čovjek i Žena susreću se u nekakvoj krčmi u podzemnom svijetu. Najprije ona vodi razgovor s Kelnerom (a taj je opet varijanta prethodnih dvaju zlokobnih likova), a onda se čuje kako dolazi brod i s broda se iskrcava Čovjek. Njih dvoje se upoznaju (jer ne prepoznaju jedno drugo, niti se sjećaju svojega zemaljskog života), pa se jedno drugome povjeravaju, a napokon postaje očito da su se opet približili i da će se među njima razviti veza. Tu vezu sad autor proglašava arhetipskom i simboličnom, jer vodi Čovjeka i Ženu na nekakve rajске livade, na kojima raste jabuka i gdje će njih dvoje ponoviti biblijsku priču, dok Kelner daje ciničan komentar cijele radnje. I, čini to s pravom, jer se edenski perivoj opet pretvara u otrcanu hotelsku sobu. Tako postaje jasno zašto se komad zove *Adam i Eva*, a i poruka biva eksplicitna.

Kao što se vidi, kompozicija je prilično uravnotežena: zemaljski dio prikazan je posebno, podzemni posebno, a mjesto gdje radnja prelazi iz jednoga u drugi svijet zapravo je mješavina jednoga i drugoga, predsmrtne i posmrtne egzistencije. Treba sada izvidjeti kako je građen koji od tih dijelova.

Za prvi dio mogli bismo kazati da je koncipiran realistički. To znači da se na pozornici pokušava prikazati svijet koji je nalik empirijskoj zbilji, i to u izrazito većoj mjeri nego u prijašnjim Krležinim dramama. Ako je prije Krleža zanemarivao plauzibilnost, pa su mu se u *Michelangelu* ljudskim glasom javljale ruže u vazi i crv u ormaru, ovdje se — bar do određene granice — ne zbiva ništa što bi proturječilo svakodnevnom iskustvu; autoru je stalo da gledatelj prepozna taj svijet kao suvremeni svijet, kao zbilju onoga vremena kad se drama piše i recipira. Ta težnja k realizmu vidljiva je po više okolnosti.

Ponajprije po onim najjednostavnijima: po dekoru. Krleža jako inzistira na tome da taj dekor u ovom dijelu teksta bude što bliži svakodnevnom životu. Zato već u uvodnoj didaskaliji opisuje i metalni krevet u hotelskoj sobi i boju i otrcanost tapeta, i tragove stjenica. Soba ima prozor koji gleda na nešto što se zove običnom agramerskom riječju *lihthof*. Odjeća Čovjeka i Žene tu se, doduše, ne opisuje detaljno, ali se svejedno spominje kako Čovjek, odlazeći, uzima ogrtač i šešir. Radnja, doduše, ne proizlazi iz toga dekora niti je s njim kako povezana, ali je autoru očito stalo da dekorom naglasi suvremenost zbivanja.

Isto vrijedi i za društvene okolnosti. Naglašava se, na primjer, da su i Čovjek i Žena zapravo brakolomci, za Čovjeka se kaže kako je otišao sa svoga radnog mjesta a da nije tražio dopust, raspreda se o tegobama željezničkoga putovanja. Kad Čovjek i Žena razgovaraju s Kelnerom, obraćaju mu se onako kako je u takvim prilikama uobičajeno, a i on njima. Prepoznatljiv je i detalj kad Kelner donosi svijećnjak u sobu jer je nestalo struje. Odmah se zatim, doduše, zvoni električnim zvoncem, ali to je valjda tek previd, a ne nastojanje da se uvede nekakav apsurd.

Napokon, osobita se realističnost osjeća u dijalogu. Ona ima, rekao bih, dva vida. Prije svega, žele se tu vjerno prikazati psihološka stanja onako kako ta stanja dolaze do izražaja u govoru. Zato Čovjek i Žena, svađajući se, govore kratkim rečenicama, često se ponavljaju, rabe mnogo usklika i posežu za teškim riječima; nema tu onih dugih i složenih rečenica kakve nalazimo u *Kolumbu* ili *Michelangelu*. Neutralni likovi, s druge strane — Kelner i Čovjek u crnom — govore mirnije, odmjereno i manje ekspresivno. U drugu ruku, govorom se tu nastoji dati i socijalna karakterizacija likova. Očito je da se sve zbiva u građanskom ambijentu, pa

se i govori na građanski način: Čovjek i Žena čine to izrazitije, a ostala dva lika manje izrazito. Rabi se tu, dakle, mnogo stranih riječi, govori se pomalo literarno, česti su izrazi koji opisuju psihološka stanja, i uopće, govor je prilično nalik onome koji ćemo zateći u glembajevskom ciklusu, tek što ovdje nema njemačkih rečenica. Autor želi da se na pozornici govori onako kako ljudi inače govore, bar u jednom društvenom sloju.

Ako su pak realistični dijalozi, društveni odnosi i dekor, onda je logično očekivati da je realistična i radnja. I doista, to bi se za nju bar u nekom smislu moglo kazati. Nerealističkim se doima samo jedan motiv: pojava Čovjeka u crnom. Međutim, i taj dojam nastaje tek poslije, kad se radnja razvije, a ne u času kad se Čovjek u crnom pojavi na sceni. Jer, njegov je dolazak također motiviran realistički, kao i sve do tada (uključujući i dolazak Kelnera zbog nestanka struje): Čovjek u crnom naprosto je susjed iz obližnje sobe; svađa ljubavnog para čuje se kroz zidove, njemu to ne da spavati, i on dolazi zamoliti da već jednom prestanu, ovako ili onako. Istom malo poslije, kad Čovjek u crnom razvije svoj dugi monolog o muško-ženskim odnosima, postaje jasno da on nije tek obični hotelski gost. A pogotovo to postaje jasno onda kad on preuzme ulogu usmjeritelja radnje: kad praktično izgura Čovjeka iz sobe i tako učini rastanak posvađenog para definitivnim.

Ta je scena zapravo uvod u ono što će se zbivati poslije, a što će postajati pomalo sve fantastičnije. Sâm Čovjek u crnom doživjet će u daljnjim dijelovima drame neke transformacije. Zato te daljnje dijelove treba sada pažljivije ogledati.

4

Središnji, najkraći segment drame zamišljen je kao mješavina realističkoga i fantastičnoga, odnosno poetskoga. Prati se tu ono što se događa Ženi i ono što se događa Čovjeku: njih dvoje su u tom dijelu priče razdvojeni, pa Žena prolazi kroz fantastična zbivanja, jer je već na onome svijetu, dok Čovjek prolazi kroz realistička, jer on je još u životu.

Pri tome najprije dolazi fantastični dio, i to je logično i s obzirom na radnju i s obzirom na njezin smisao. S obzirom na radnju zato što se na izmaku prethodnog

dijela drame *Žena bacila kroz prozor*, pa sad pratimo što se s njom dalje zbilo. S obzirom na smisao radnje pak to je logično zato što se prethodni dio završio pojavom Čovjeka u crnom, koji je dao zbivanju odlučujući impuls: postala tako jasna nekakva njegova nadnaravna uloga meštra ceremonije (da se opet kaže Krležinim terminom), te je stoga i logično da ono što dalje doživljava Žena bude fantastično.

Svijet u kojem se ona našla razlikuje se od onoga prijašnjeg, realističkog svijeta po svim svojim bitnim obilježjima, a ponajviše po tome što nije precizno opisan, te stoga i ne znamo kakve su njegove zakonitosti. Nije on precizno opisan ni didaskalijski (jer didaskalije su tu više poetske naznake nego tehničke upute), a ni s obzirom na radnju, jer je Ženino kretanje, i ono što ona u tom svijetu doživljava, prilično fluidno. Zapravo, moglo bi se kazati da se taj fantastični svijet razlikuje od onoga zbiljskog po tri upadljive karakteristike.

Prvo, nejasni su u njemu vrijeme i prostor. Počnimo, od prostora: on se ne opisuje precizno, nego sve ostaje na razini Ženina nagađanja. Njoj se čini da se našla u nekakvu podrumu, potom zaključuje da su oko nje sanduci, nalazi i nekakvu knjigu, te je to i dodatno zbunjuje, i zato se i ne iznenadi mnogo kad u tom nejasnom svijetu napokon naiđe na krčmu. Vrijeme je neodređeno utoliko što se ne zna točno koliko dugo je Žena lutala kroz tamu, a možemo tek slutiti da je to moralo trajati od časa njezine smrti do poslije pogreba. U drugu ruku, s obzirom na to da ona nije mogla biti pokopana odmah pošto je umrla, nego je morao proći bar jedan dan, radnja se malo poslije vraća u vremenu, jer u njoj pratimo Čovjeka koji putuje kući, a oputovao je još iste one noći kad se odigrala scena u hotelu. Potom opet dolazi vremenski skok, jer Čovjek se — valjda odmah pošto je skočio pod vlak, ili neko vrijeme nakon toga — pridružuje Ženi u podzemlju. Osim toga, Žena u jednom času, prisjećajući se svoga djetinjstva, čuje i glas svoje majke, a potom vidi pogreb, za koji ne znamo je li njezin vlastiti ili čiji drugi (možda Čovjekov?). Radi se, očito o miješanju vremenskih razina.

Ili možda o miješanju razina zbilje? Jer, u tom se fantastičnom svijetu ne razlikuju stvarno i nestvarno, istinsko i zamišljeno. Lako je moguće da su vizije iz djetinjstva samo Ženina subjektivna predodžba, koja se odmah i prikazuje pred gledateljem; očito je nešto takvo u tom svijetu moguće. Kao što su u njemu moguće i druge fantastične stvari: na početku prizora Žena izlazi iz lijesa, kao da taj lijes nije

zatrpan zemljom, i potom luta po podzemlju, kao da je to posve prirodno. Tu, očito, vladaju drugačije zakonitosti nego u zbiljskom svijetu u kojem je priča počela.

Nije zato čudno što ostaje potpuno nejasno (a možda je i namjerno stavljeno u sumnju) gdje se taj svijet uopće nalazi. Jer, on očito ima u isto vrijeme i materijalan i nematerijalan karakter. Žena, naime, u zagrobnu krčmu dospijeva pješice; Čovjek, nasuprot tome, biva onamo dovezen brodom, onako kako to biva u grčkom mitu. Ženina je posmrtna sudbina, dakle, nešto jednostavnija, materijalističkija od Čovjekove, jer, za razliku od nje, on onamo stiže uz posredovanje kulturne infrastrukture.

Stiže on iz stvarnoga svijeta, u kojem se nalazio dok je Žena lutala podzemljem. Jer, u istom tom središnjem dijelu drame, on putuje vlakom, i ondje ga zatječe kobna vijest o Ženinoj smrti. Pri tome se opet, kao i u prikazu hotela, jako inzistira na realističnosti toga prizora, i to ne samo po tome što se u didaskalijama naglašava da se čuje zvuk željeznice i da pokraj prozora prolijeću iskre iz lokomotive. Prizor je realističan najprije po izboru Čovjekovih suputnika, koji kao da žele predstaviti sve društvene slojeve. Onda, tu su signali suvremene civilizacije, kao što su npr. križaljke ili razgovori o ratovima i o zdravlju. Napokon, spominju se i stvari s kojima se ljudi u običnom, svakodnevnom, ovozemaljskom svijetu obično gnjavu: nekome u kupeu smeta duhanski dim, a Čovjeka samog muči zubobolja. Očito se želi pokazati kako se ljudi u životu ozbiljno bave banalnostima, i ne sluteći kako lako mogu promijeniti svijetom, i kako im se brzo mogu postaviti najdalekosežnija metafizička pitanja.

Upravo se na tome inzistira u času kad se Čovjek ubija: on svoju odluku donosi naprečac, gotovo iz inata, izravno prelazeći iz svijeta križaljki, zubobolje i dnevnih novina u smrt i u ono što čeka ljudsko biće nakon smrti. Kao što je Žena naglo prešla iz jednoga svijeta u drugi (iz ovozemaljskoga u zagrobni, ali i iz realnoga u fantastični), isto čini i Čovjek. Njegovo nesnalaženje u tome svijetu, međutim, neće nam biti prikazano. Moguće je da je i on ispočetka bio zbunjen kao i Žena, moguće je da je lutao, ali to ne doznajemo: nakon njegovoga skoka pod vlak, radnju opet pratimo iz Ženine perspektive, i ona u tom svijetu dočekuje Čovjeka. Tu se među njima zbiva završni prizor.

Između dva svijeta, dakle — između stvarnoga i fantastičnog — postoji odnos istovremenosti i paralelnosti, ali i odnos međusobnoga ignoriranja: dok su živi, ljudi ne misle da će umrijeti; kad umru, ne sjećaju se vlastitoga života. Ali, po svemu, smrt nalikuje na život, pa su tako ljudi osuđeni da svagda iznova žive istu sudbinu, ili su barem muškarci i žene osuđeni da se stalno vraćaju u istu shemu međusobnih odnosa.

Upravo se na tome inzistira u posljednjem, zagrobnom dijelu teksta. Ono što se između Čovjeka i Žene u tom segmentu priče događa također je zasnovano na fantastičnim pretpostavkama. Ali, to više nisu fantastične pretpostavke koje bi se ticale svijeta u kojem se njih dvoje nalaze — jer one su iste kao i u središnjem segmentu, gdje smo, preko Žene, upoznali taj svijet — nego su to fantastične pretpostavke koje se tiču njih samih, kao likova u drami i kao ljudskih bića. Ima ih tri.

Prvo, Čovjek i Žena ne sjećaju se svoje zemaljske egzistencije. Na tome se u tom dijelu drame inzistira, i to je jedna od glavnih njezinih pretpostavaka, te bez nje ne bi bilo moguće dovesti radnju do kraja. Da se ne sjećaju svoga prijašnjeg života, vidi se po tome što ni Žena ni Čovjek ne znaju kako su umrli niti zašto, a ni u kojim okolnostima (premda neke krhotine znanja o tome ipak imaju). A pogotovo se to vidi po činjenici da se ne sjećaju jedno drugoga. Oni su jedno drugo otjerali u smrt, ali se pri ponovnom susretu ne prepoznaju, a Čovjek čak dobiva i novo ime: Gospodin. Time se naglašava kako Žena ne zna tko je on, kao što ni on ne zna tko je ona.⁶ Bez te pretpostavke, dakako, njih se dvoje ne bi mogli iznova upustiti u igru zavođenja, niti bi bilo moguće da se naglasi kako priča opet počinje ispočetka.

Ta amnezija djeluje fantastično zato što nije potpuna, i to je druga važna pretpostavka ovoga dijela teksta. Jer, nije jasno po kojem su kriteriju Žena i Čovjek nešto upamtili, a nešto drugo zaboravili. Vidjeli smo već da se Žena ne sjeća zašto je i kako umrla (tek što joj se maglovito javlja nekakav hotel i kiša), ali se zato prisjeća vlastite mladosti tako živo da njezina sjećanja i gledatelji vide i čuju. Čovjek se, u drugu ruku, neodređeno sjeća željeznice, ali ne zna da ga je ona stajala života; no zato ima vrlo izgrađena mišljenja o ljubavi i muško-ženskim relacijama, mišljenja do kojih se mogao dovinuti samo iskustvom. A ipak, on to iskustvo zapravo nema,

jer se ni svoga života ne sjeća, niti zna tko je u njemu bio. I Žena i Čovjek, dakle, pamte ono što je sporedno, a ne ono što je doista važno.

Ključna je ipak treća fantastična pretpostavka toga dijela teksta. Žena i Čovjek ne ponašaju se u daljnjem razvoju radnje ni u skladu sa sjećanjem, ni u skladu sa zaboravom, nego po nekoj trećoj logici, koja nadilazi i njihov zemaljski i njihov zagrobni život, jer je naprosto sudbinska. Žena se ne približava Čovjeku zato što je zaboravila zemaljsko iskustvo, nego zato što joj je zadano (njezinom naravi, njezinim kozmičkim poslanjem) da se upravo tako ponaša. To se vidi po držanju Čovjekovu: on sluti da je ono što se među njima zbiva ponavljanje nečega što se već jednom dogodilo (o toj slutnji on i izravno progovara),⁷ ali svejedno ne može odoljeti Ženinu zovu. Pri tome se inzistira na banalnosti (ali i na dubokoj usađenosti) motiva koji vode jedno i drugo: Čovjek bi htio da ga netko razumije, a Žena bi htjela da nekome bude inspiracija. Tako su — Krležin je skeptični zaključak — osuđeni na to da se ponovo zbliže i opet jedno drugome nanesu bol.

Ali, također i da postanu simbolični. Jer, to njihovo ponovo zbližavanje odvodi ih u Zemaljski raj. Pošto su se iznova združili i — ako se tako može reći — zaljubili, Žena i Čovjek odlaze u obasjani krajolik u kojem, očito, ponovo biva otvoren vječni krug: spolovi, prvi grijeh, i sve što potom slijedi. Tu je i dramaturgija i logika stavljena u službu poruke: ta se poruka i eksplicitno izgovara (izgovara je doduše, Kelner, o čemu će još biti detaljnijega govora), a njoj je žrtvovana i smislenost zbivanja. Jer, tu, na kraju, autor se više ne osjeća obaveznim da išta objašnjava, pa nam tako i uskraćuje glavne informacije o Zemaljskom raju. Nije jasno u kakvom se topografskom odnosu on nalazi prema podzemlju, kako se stiže s jednog mjesta na drugo i pod kojim uvjetima to biva moguće, kao što nije jasno ni to kako se zemaljski raj ponovo pretvara u hotelsku sobu. Fantastična dimenzija tu je posve prevladala i ona daje komadu njegov završni smisao.

Možda nije nevažno ni to što se i ta vizija — kao i niz drugih motiva — poziva na stanovite kulturne i mitološke obrasce, na ono što je čitatelju i gledatelju već otprije poznato. Upravo na to treba se sad ukratko osvrnuti.

Kao što ima tri temeljna dijela, tako komad ima i tri svjetonazorska uporišta, koja ujedno igraju i ulogu dramaturških impulsa u radnji. Ta su uporišta judeo-kršćansko, antičko i materijalističko.

Na koji se način pojavljuje judeo-kršćanska baština, jasno je, kao što je jasno i to da je ona tu najvažnija. Ponajprije, drama se zove *Adam i Eva*, što znači da Biblija (i u njoj Knjiga postanka) bivaju za nju važan intertekst bez kojega se komad ne može razumjeti. Upravo zato ta se svjetonazorska komponenta pojavljuje i u završnici komada: Čovjek i Žena odlaze u nešto što je Zemaljski raj i time se djelu daje poanta. Na taj se način komentira i tekst i intertekst. Tekst tako što se poručuje: sve se opet ponavlja i kreće ispočetka; a intertekst tako što se kaže: i zemaljski raj, i povijest ljudskoga roda, mogli su započeti od bilo kojega para; zapravo uvijek doista i započinju.

Drugo je uporište antičko i manifestira se u samo jednom, ali važnom motivu: Čovjek stiže u podzemni svijet brodom, a to je očita asocijacija na Haronovu lađu i na cijelu priču koja je uz nju vezana. Krleža je, dramaturški gledano, sasvim lako mogao i bez toga motiva; ali on mu je, reklo bi se, bio potreban iz dva razloga, jednoga tehničkoga, a jednoga načelnog. Tehnički je razlog u tome što se željelo da Žena i Čovjek stignu u podzemnu krčmu na razne načine i raznim putovima, pa se tako pojavio brod. Načelni je razlog u tome što se s toga antičkog mjesta (na koje se stiže Haronovom lađom) lako dopijeva u judeo-kršćanski Zemaljski raj: želi se dakle, reći ili da je u smrti sve izmiješano, ili da nijedna religija niti mitologija nije u pravu kad nas uči kako na drugom svijetu stvari zapravo izgledaju.

Treće je uporište materijalističko, ili, ako se hoće, agnostičko. Svijet koji se prikazuje u prvom dijelu teksta, a djelomično i u njegovoj središnjici (scena u vlaku) nije samo svijet svakodnevice, nego je to i svijet bez metafizike. To je svijet u kojem se ne računa na zagrobni život, a postojanje ili nepostojanje toga života nije društvena, nego privatna činjenica, koja na odvijanje zemaljskih posala nema nikakva utjecaja. Jedino u materijalističkom svijetu moguća je početna scena između Čovjeka i Žene u hotelu (jer su oni jedno drugome i raj i pakao), i jedino u tom svijetu bivaju relevantna ona pitanja koja muče to dvoje ljudi. Utoliko je onda kontrast izrazitiji kad se pokaže da iza toga svijeta ipak postoji i neki drugi, premda neočekivan.

Svako od ovih svjetonazorskih uporišta na svoj način djeluje na radnju, ali se odlučno može reći da ona izravno ne proizlazi ni iz jednoga od njih. Radnja se svodi na fatum: stvari se ne zbivaju ni po materijalističkom, ni po antičkom, ni po judeo-kršćanskom obrascu; one se zbivaju po nekom planu koji je unaprijed zadan, ali iza njega — reklo bi se — ne stoji nikakva božja volja, niti uopće kakva racionalna zamisao, nego slijepa sila elemenata. Poruku teksta, naime, nije nimalo teško razabrati; ona glasi: na svijetu se stalno vraća isto, ili barem tako biva u odnosima između spolova. Od toga vraćanja ne može se pobjeći, jer nam je ono zadano, ugrađeno i zauvijek namijenjeno. Ono nas prati i na ovome i na onom svijetu, a upravo to — ta neznana snaga — tjera svijet naprijed, jer — sluti se — muškarci poduzimaju povijesne pothvate da bi se pokazali pred ženama, a žene sve na svijetu čine radi muškaraca. Njihova subjektivna volja pri tome je posve nevažna.

Svime, dakle, upravlja fatum, kojem nije moguće razabrati ni porijeklo ni namjere. Ali, da on postoji, nesumnjivo je. Jer, njegovi su predstavnici utjelovljeni na pozornici, i na vidljiv način utječu na radnju. Upravo o njima trebalo bi sada nešto kazati.

7

Osim Čovjeka i Žene, pojavljuju se u komadu i drugi likovi, poput suputnika u vlaku, ljudi na sprovodu itd; ti su likovi, međutim, očito sporedni pa su i svedeni na rečenicu ili dvije. Svi osim jednoga koji ima tri imena i tri funkcije, a četiri inkarnacije: to su Kelner i Čovjek u crnom u hotelu, Čovjek s lulom u vlaku i Kelner u podzemnom svijetu. U popisu osoba Krleža izričito naglašava da je sve to *jedno lice*,⁸ što zacijelo znači kako treba da ih igra i isti glumac. Razlozi tome sasvim su očiti: ti likovi zapravo pokreću radnju, pa da njih nema, ona se ne bi ni razvijala, nego bi sve bilo tek beskrajna svađa između Čovjeka i Žene.

Evo kako se to zbiva. U prvom dijelu (prema našoj tročlanoj segmentaciji) Čovjek u crnom umiješa se u radnju i nagovori Čovjeka da ode iz hotela, što iza zove Ženino samoubojstvo. U drugom dijelu Čovjek s lulom obavijesti Čovjeka da se Žena ubila i tako ga navede da se i sâm ubije. U trećem dijelu Kelner ne

utječe bitno na radnju (jer radnji to više nije ni potrebno), ali zato daje završnu riječ, poput kakva rezonera, i u toj replici kao da iznosi autorovo vlastito mišljenje i poruku njegova teksta:

Čudna li su ta djeca hotela i ekspresnih vozova i abortusa! Oni se sada cjelivaju djevičanski, kao da se nikada požderali nisu! Kao da nije tekla krv između njih i kao da ne će opet teći krv između njih! Sada su bezglavo pali u dubljine svojih crijeva, a za minutu opet će padati iz petoga kata u grob i trovati se i strijeljati i bacati pod kotače vlaka, proklinjati, i opet padati niže, dublje, u svjetove daleke, u zvjezdane prostore, dalje, u život, u život! I uvijek tako i dokle tako? I zašto tako? Čudna li su ta djeca hotela, ekspresnih vozova i abortusa!⁹

Tri su zagonetna lika, dakle, predstavnici onoga fatuma koji upravlja zbivanjima između spolova. Za njih same taj fatum ne vrijedi, ili, ako vrijedi, vrijedi na drugačiji način nego za Čovjeka i Ženu. Oni su, u nekom smislu, izvan kola na kojemu se svijet vrti, ali su zaposleni njegovim okretanjem, pa ni sami nisu slobodni. Zato Kelnerova završna replika ima oblik kruga, u njoj se na kraju ponavljaju početne riječi.

Jer, radi se tu upravo o vrtuljku, i do toga kao da je Krleži osobito stalo. On, naime, inzistira na dramaturgiji kruga, i to je glavna dosjetka njegova komada.¹⁰ Jer, očito se želi kazati kako se na kraju drame stvari vraćaju opet na početak, u vrijeme prije onoga trenutka kad su se Čovjek i Žena svađali pokušavajući se rastati, ali isto je tako jasno da i do te svađe opet mora doći, kao što mora doći i do katastrofe.

Taj nam krug Krleža predočuje radnjom, dekorom i dijalogom. Radnjom tako što se Čovjek i Žena ponovo povezuju. Dekorom tako što ih i ispod zemlje dočekuje ugostiteljski lokal, dakle mjesto slično onome hotelu koji je na ovom svijetu bio prizorište njihova posljednjeg susreta. Dijalogom pak tako što Čovjek i Žena govore u posljednjoj sceni na vrlo sličan način i u sličnom povišenom tonu kao i u uvodnoj, tek što je uzrok tome tonu sad nada i radost, a ne očaj i beznađe kao tamo. Ponavljanje i bezizlaznost po tome se najbolje vidi: ne samo da se ne može ništa učiniti, nego se ne može ništa novo ni reći.

Krleža je zacijelo bio svjestan da tom tvrdnjom ne izriče ništa novo. Jer, takve misli — pa i na sličan način — izricali su već i drugi prije njega. Njegova je drama plod svoga vremena i svoga literarnog konteksta.

Kad se *Adamu i Evi* nastoji odrediti idejni kontekst (prije svega međunarodni), onda je dobro zapaziti u drami stanovitu asimetriju. Koliko god, naime, da se autor trudi ravnopravno rasporediti krivnju na oba pola jednadžbe (i na oba spola) — a o tome svjedoči i završna Kelnerova replika u kojoj muškarce i žene naziva djecom (dakle nezrelim i neodgovornim bićima) — ipak je jasno da je za njihovu zajedničku nesretnu sudbinu malo više kriva ženska strana. To se vidi po okolnosti da u prvom segmentu teksta — koji se zbiva u hotelu — zapravo samo muškarac iznosi svoje argumente, dok Ženi jedva to biva omogućeno. Ona to na nekoliko mjesta pokušava, ali su njezine izjave stalno iste, u njima nema mnogo logike, svode se na neke maglovite emocije, i zapravo samo daju Čovjeku šlagvorte da nastavi dalje sipati ono što Ženi zamjera i zbog čega je mora ostaviti. Istina jest da oni likovi koji pokreću radnju (Čovjek u crnom, Čovjek s lulom i Kelner) s jednakim sažaljenjem i jednakom superiornošću gledaju i na Čovjeka i na Ženu, ali ipak ostaje dojam da je muškarac malo više u pravu ako ni zbog čega drugog, a onda zato što je svoje razloge kadar formulirati, dok Žena djeluje iracionalno. Napokon, i sama činjenica da njih dvoje završavaju u Zemaljskom raj, jasno govori na koju će stranu vaga pretegnuti: u biblijskoj priči žena je kriva za sve, jer je prva bila neposlušna Bogu i ubrala plod sa stabla spoznaje dobra i zla. Istočni je grijeh, dakle, ponajviše na njoj.

A takvo stajalište — premda ne nužno s takvom svjetonazorskom pozadinom — bilo je i popularno i literarno plodonosno u doba kad se Krleža formirao kao pisac i kao čovjek. Književnih tekstova na motiv vječno ženskoga, na motiv animalne ženske prirode i na motiv ženske krivnje za mušku propast, napisano je u Beču i drugdje bezbroj, pa i dramskih. Takvo je stajalište zadobilo najmanje jednu slavnu filozofsku razradu i bar jedno čuveno dramsko uobličjenje.

Filozofska je razrada djelo Otta Weininger, koji u svojoj knjizi *Spol i karakter*¹¹ iznosi misao o ženskoj bliskosti prirodi, o ženskoj iracionalnosti i manjoj vrijednosti, a u krajnjoj liniji i o ženskoj krivnji. Ta je knjiga bila i u nas popularna i Krleža se nesumnjivo s njom susreo, a nije isključeno da ga je ona navela i da posegne za drugom sličnom literaturom.

Dramsko uobličjenje toga odnosa prema ženskoj polovici svijeta najizrazitije je, dakako, kod Strindberga, u njegovim djelima poput *Gospođice Julije* ili *Oca*,

gdje se žena uzdiže do simbola svega što je demonsko i opasno. Da je Krleža cijenio Strindberga, zna se ako ni po čemu drugome, po njegovu osječkom govoru iz 1928, gdje upravo Skandinavce ističe kao poželjan uzor.¹² Uostalom, o Krležinoj vezi sa Strindbergom postoji i jedna izvrsna studija: autor joj je Ivan Slamnig, koji ju je publicirao još 1970. godine.¹³

Sve to, dakako, ne znači da je Krleža napisao *Adama i Evu* kako bi izrazio slaganje s Weiningerovim ili Strindbergovim idejama. Dapače, reklo bi se da je on tu dimenziju nastojao zatomiti, jer njega manje zanima tko je kriv za nesreću, a više ga interesira fenomenologija same nesreće. Njega je, ako se smije tako reći, privukla fatalna simetrija ljudske sudbine (bar kad se radi o odnosu među spolovima), pa mu je zato i komad simetričan (kao što smo vidjeli), a simetrično je i mjesto toga komada u Krležinu opusu. Ovo posljednje treba sada pokazati.

9

Čini se da drama *Adam i Eva* zauzima u Krležinu opusu ono isto mjesto koje u samoj toj drami zauzima središnji dio, koji se zbiva djelomično na ovome, a djelomično na onom svijetu. Vidjeli smo, doista, da se u tom dijelu teksta paralelno prate sudbine Žene i Čovjeka, te da njih dvoje traju u dva različita ambijenta, za koje vrijede različite zakonitosti i različite narativne pretpostavke. Čovjek se u tome času nalazi u realističkom, prepoznatljivom, empirijski provjerljivom svijetu, dok se Žena kreće u svijetu fantastičnom i prilično fluidnom. Zato bi se moglo kazati da su i dramaturški temelji dvaju svjetova različiti, te da se u njima radnja razvija na različite načine, a dramatičnost postiže različitim sredstvima.

Po čemu je to slično stanju u Krležinu dramskom opusu, jedva da je potrebno posebno dokazivati. U tom je opusu, doista, najprije bila faza¹⁴ koju bismo mogli usporediti s onim što se zbiva u trećem dijelu *Adama i Eve*. Tu se empirijsko iskustvo nije ozbiljno uzimalo u obzir, ponajviše zato što se radnja i nije zbivala u suvremenosti, nego obično u nekom dalekom vremenu (*Saloma, Legenda, Michelangelo, Kolumbo*). I kad se jest zbivala u suvremenosti, kao npr. u *Golgoti* ili *Kraljevu*, ta radnja nije težila realističkom slikanju materijalnoga svijeta ili društvenih odnosa, nego se razvijala po vlastitoj, poetskoj logici, u kojoj je kauzalnost drugačija nego u

običnom iskustvu, a i vodi prema drugačijim ishodima. Potom je došla druga faza, u kojoj se radnja počela zbivati u suvremenom svijetu, težilo se slikanju činjenica toga svijeta, razmišljalo se o društvenim zakonima i o utjecaju materijalnih okolnosti na te zakone. Ta faza obuhvaća drame poput *Vučjaka*, *Golgote*, *Galicije*, a onda, dakako, i cijeli glembajevski ciklus.

U tim je dvjema fazama, osim mjesta i vremena radnje, te općega odnosa prema iskustvenoj zbilji, različit i cijeli niz drugih komponenata, od kojih ovdje vrijedi spomenuti u jednu ruku likove, a u drugu stil.

U prvoj fazi, likovi su vrlo općeniti, oni su više tipovi nego karakteri, obično su reprezentanti neke ideje, nekoga ljudskog tipa, neke profesije ili nekoga povijesnog stanja. Tako biva u svim ranim dramama, uključujući čak i *Michelangela*, gdje su likovi možda ipak najbolje profilirani. Tragove takve koncepcije nalazimo i u *Adamu i Evi*, pa neće biti slučajno što glavni likovi nose samo generička imena, dok se ostali pojavljuju kao reprezentanti društvenih grupa (General, Opatica, Trgovački putnik). U drugoj fazi, likovi postaju karakteri s izrazitim osobnim crtama. Više im nije primarna funkcija da budu nosioci ideja niti da nešto reprezentiraju, nego postaju stvarne osobe, čije individualne karakteristike bitno djeluju na radnju. Ako i jesu za nešto tipični, onda je to tipičnost višega reda, suptilnija i složenija od one prije.

Isto je i sa stilom. U prvoj fazi stil je izrazito emotivan, pri čemu nije riječ o emocijama likova, nego o emocijama samoga kazivača. Svi likovi govore na isti način: svi rabe mnogo kratkih rečenica, mnogo uzvika, svi imaju u biti isti prilično istančani senzibilitet, svi su sposobni za lucidne opservacije, bez obzira na to jesu li generali ili sluge. Ta visoka emocionalnost mogla bi, doduše, dolaziti i otuda što se u tim dramama i prikazuju vrlo napeta i uzburkana zbivanja; ipak, da je ona zapravo autorova a ne pripada likovima, svjedoči okolnost da su na isti način pisane i didaskalije: između njih i replika postoji potpuni kontinuitet, što znači da je cijeli tekst zapravo izraz autorove subjektivnosti. Drugačije je u kasnijim dramama: ondje se likovi nastoje karakterizirati govorom, dok se stil primjeruje dramskoj situaciji koja se prikazuje. Istina jest da Krleži takva karakterizacija ne polazi uvijek za rukom, pa mu se često — čak i u glembajevskom ciklusu — događa da mu svi likovi govore slično; nema, međutim, nikakve sumnje da bi ono što govore trebalo biti izraz njihovih vlastitih misli i osjećaja, a ne autorovih. To se vidi i po činjenici da su u tim dramama didaskalije doista tehničke upute, a ne literarni tekst.

U *Adamu i Evi* — kao što se i ovdje vidjelo — nalazimo karakteristike i jednoga i drugoga stila¹⁵, kao što nalazimo i likove jedne i druge vrste. Vjerujem da to dolazi otuda što je taj tekst nastao u doba kad se Krleža u svojim dramskim tekstovima stao okretati zbilji (kao što joj se već prije okrenuo u novelistici). Stalo mu se, dakle, činiti kako nije dovoljno govoriti na pozornici o idejama, niti crtati likove koji su reprezentanti ideja, kao što nije uvjerljivo i dramski efikasno smještati radnju u daleke krajeve i u okolnosti očišćene od svake natruhe svakodnevlja. Sad se on — rekao bih — počinje pitati kako one velike ideje kojima se do tada bavio postoje u običnom životu, i kako se u toj zbilji manifestiraju. Kako u njoj dramski funkcioniraju i kako se na pozornici mogu prikazati. Zato će se njegov interes kretati sve više u smjeru zbilje, pa će u nekima od komada iz dvadesetih godina — npr. u *Golgoti* — još operirati s velikim, mitološkim motivima, da bi ih poslije zapustio i da bi se u najboljim svojim dramama sasvim posvetio zbilji.

O tom procesu tekst *Adam i Eva* lijepo svjedoči. On ne samo da svjedoči o tome prijelazu,¹⁶ nego se — svojim neobičnim karakteristikama — gotovo uzdiže do njegova simbola.

Kako je, dakle, načinjena drama *Adam i Eva*? Odgovor je paradoksalan: nije uopće načinjena. Ona se naprosto dogodila, nastala je spontano i utoliko je dragocjenija kao dokument, ako i ne spada među literarno najvrednije Krležine literarne tekstove. Ne vjerujem, naime, da je Krleža išta u vezi s tim djelom racionalno planirao. Nije, razumije se, planirao da ta drama bude — u dramaturškom i smisaonom pogledu — prijelaz iz jedne u drugu fazu njegova stvaralaštva; nije to planirao jer naprosto nije mogao znati kakve će mu ideje u idućim godinama padati na um, niti kako će se njegov opus razvijati. Ali, nije on planirao ni onakvu strukturu *Adama i Eve* kakvu smo ovdje nastojali što podrobnije opisati: ta je drama sama od sebe dobila onaj izgled koji je na kraju dobila.

Takvo se mišljenje ovdje ne mora potkrepljivati dobro poznatom činjenicom da Krleža — barem u mladosti — nije imao precizne nacрте svojih tekstova, nego

je puštao da se oni razvijaju po vlastitoj logici, pa mu se zato i događalo da koji put sâm sebe demantira, da ono što se zbiva na dvadesetoj stranici ne bude u skladu s onim što se zbilo na petoj. Nije to potrebno zato što ovakav izgled *Adama i Eve*, proizlazi iz onoga što se tim tekstom htjelo kazati, iz onoga što je njegova temeljna ideja. A temeljnu smo ideju ovdje — koliko god u simplificiranom obliku — već spomenuli: htjelo se kazati kako odnosi među spolovima izazivaju patnju, kako se u njima ništa ne mijenja i kako se na toj vrtnji u krugu i sâm svijet zasniva, pri čemu nema nikakve razlike između najviših i najnižih razina: između Adama i Eve u rajskom vrtu i nekoga anonimnog para u hotelskoj sobi.

A ta se teza mogla iskazati samo onako kako je iskazana. O patnji u muško-ženskim relacijama moralo se govoriti tako da se spoje različite instancije: banalnost svakodnevnog života i vječnost metafizičke dimenzije. Da bi se, s druge strane, moglo kazati kako se sve vrti u krugu, moralo se Čovjeku i Ženi omogućiti da još jednom žive, pa je u igru trebalo uvesti smrt i drugi svijet. Da bi se, napokon, moglo ustvrditi kako se na tome zasniva kretanje svijeta, morale su se pojaviti biblijske teme. Hoteći, dakle, izreći razmjerno jednostavnu misao (i k tome ne osobito novu, ali možda sada, u dvadeset devetoj godini života, potkrijepljenu vlastitim iskustvom), Krleža je morao svoju dramu voditi onako kako ju je vodio.

Pri tome se djelomično oslonio na svoje prijašnje drame, a djelomično zakoračio u nešto novo. Teško je reći je li u to novo — u zbilju — zašao zbog potreba teze koju je želio iznijeti, ili ga je interes za novo — zbilju — i doveo do upravo takve teze. Vjerojatno je u pitanju i jedno i drugo. Bilo kako bilo, drama *Adam i Eva* svjedoči o tome prijelazu, i svjedoči upravo spontanošću svojega nastanka i svojim osobinama koje su iz te spontanosti proizašle.

Pa, ako za nju danas nemamo mnogo interesa ni zbog njezinih ideja, ni zbog njezinih literarnih vrijednosti, mogla bi nam biti zanimljiva kao dokument o razvoju Krležina dramskog opusa.

BILJEŠKE

¹ Ovdje se služim izdanjem iz *Sabраних djela*, svezak deveti (*Legende*), Zagreb 1967.

² O tome v. u momu radu »Krlježine *Simfonije* kao dramski tekstovi«, u knjizi *Stih u drami & drama u stihu*, Zagreb 1985.

³ Kaže Krlježa: »Sve moje drame iz onog vremena (...) sve je to bilo traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom (Golgota, Adam i Eva, Kraljevo)«. *Sabrana djela Miroslava Krlježe*, svezak četvrti (*Glembajevi*, Proza, Drame), Zagreb 1954, str. 739.

⁴ Posljednjih nekoliko desetljeća to je ipak obilato nadoknadilo; prvi je u nizu tekst Branimira Donata »Mitsko-antropološka struktura drame *Adam i Eva*«, u knjizi *O pjesničkom teatru Miroslava Krlježe*, Zagreb 1970, a poslije su se na tu dramu osvrtni Branko Hećimović (»Fragmenti o Krlježinoj dramatici«, u knjizi *13 hrvatskih dramatičara*, Zagreb 1976), Darko Gašparović (u knjizi *Dramatica Krlježiana*, Zagreb 1977), Stanko Lasić (u knjizi *Mladi Krlježa i njegovi kritičari*, Zagreb 1987), i drugi; ti će se radovi ovdje još spominjati.

⁵ Izuzetak je u tom pogledu Lasićeva knjiga *Mladi Krlježa i njegovi kritičari*, u kojoj se — u specifičnom kontekstu — strukturalistički raščlanjuje taj komad, te se analiza popraćuje i grafičkim prikazom. Glavni je Lasićev zaključak da je tekst dobro strukturiran i da je struktura u skladu s njegovom temeljnom mišlju.

⁶ Nije bez značenja što njoj ostaje generičko ime *Žena*, a on dobiva društveno ime *Gospodin*, premda će, dakako, u zemaljskom raju, pri koncu drame, oboje opet biti svedeni na svoj spol.

⁷ Evo kako to zvuči: »Kako ste mi simpatični! Tako nekako osjećam kao da ste mi blizi! Ja ne znam! Meni se čini kao da me doista razumijete! I tako mi se čini, kao da sam vas negdje davno, davno poznao. Da ste bili dio mene...« (Str. 274 nav. izdanja.)

⁸ V. popis lica na str. 247.

⁹ Str. 275.

¹⁰ Zapažaju to svi prije spomenuti komentatori ove drame; Gašparović na str. 28. svoje knjige to zove *kružno određenom dramaturškom strukturom*, a Lasić na 181. str. svoje *fabulativnom kružnicom*, dok Branko Hećimović govori o *zatvorenom krugu*. (Str. 332 prije spomenute knjige.)

¹¹ U Beču je ta knjiga izašla prvi put 1903. Na mogućnost da se Krlježa upravo njome inspirirao — i to baš u *Adamu i Evi* — upozorava Viktor Žmegač na 198. stranici svojega djela *Bečka moderna*, Zagreb 1998. Žmegač je i autor natuknice o Weiningeru u II. svesku *Krlježijane* (Zagreb 1999, str. 525), te ondje citira jedan pozitivan Krlježin sud o austrijskom filozofu iz 1934, i dovodi Weiningerove ideje u vezu s *Adamom i Evom* i *Maskeratom*.

¹² Kaže on toga 12. travnja 1928: »Prirodno je dakle da sam kao dvadesetogodišnji dečko čitao više Švede, dekadente, Strindberga i Wedekinda nego Šenou ili Mirka Bogovića«. Str. 739. spomenutoga izdanja.

¹³ Rad se zove »Strindbergov 'neonaturalizam' i Krležine *Legende*«, a objavljen je u zborniku *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima* (ur. A. Flaker i K. Pranjić), Zagreb 1970, te poslije u knjizi *Sedam pristupa pjesmi*, Rijeka 1986. Slamnig u toj studiji upozorava i na vezu *Adama i Eve* sa Strindbergom, jer kaže da Krleža »ne ide u obradi lika žene u ekstrem kao Strindberg, ali pojedini prizori *Adama i Eve* zvuče nesumnjivo strindbergovski: ljubav kao želja za uništenjem partnera, p r o ž d i r a n j e, ljubav kao nadmetanje i izazov«. (Istaknuo Slamnig, str. 154. riječkog izdanja.) Zanimljivo je još spomenuti da Slamnig citira i jedan ulomak iz *Davnih dana*, iz kojega slijedi kako je Krleža svaku mizoginiju — pa i uzore koje ovdje spominjemo — bio nadmašio još 1917. kad je 13. prosinca napisao ove riječi: »Za beletrističke motive: govoriti ili pisati danas o Apsolutnom Ženstvu na formulu Weininger-Strindberg-Przybyszewski, glupo je.« (*Sabrana djela*, svezak jedan-aesti i dvanaesti, Zagreb 1956, str. 339.) To se razmatranje nastavlja i dalje, pa se govori i o francuskoj koncepciji ženstva, te može biti i čudno što je Krleža nekoliko godina nakon tih riječi ipak napisao dramu po formuli koju ovdje ironizira. Odgovor, mislim, treba tražiti u činjenici da *Davni dani* zapravo nisu posve autentični, nego da je Krleža, pripremajući knjigu, štošta mijenjao u svojim starim zapisima, te je tako možda bilo i s ovim razmatranjem.

¹⁴ O fazama u Krležinu opusu, v. u Lasićevu djelu o mladom Krleži, a osobito u knjizi Jana Wierzbickoga *Miroslav Krleža*, Zagreb 1980.

¹⁵ Kaže Branko Hećimović: »Iako, naime, Krleža u ovoj drami očiglednije nego u svim ostalim legendama teži sintezi i simbolu, on posvećuje daleko veću pozornost individualizaciji govora nego što je to dosad činio.« (str. 369)

¹⁶ Da drama *Adam i Eva* ima prijelazni karakter, upozorio je — premda uzgred — već Donat u svome spomenutom radu, jer je naziva »graničnim djelom prvoga dramskog ciklusa« (str. 90 spomenute knjige); Branko Hećimović pak tvrdi da (kao što) »smioni prijelazi iz zbilje u realnost (...) povezuju *Adama i Evu* sa značajem i izrazom legenda, tako i ti psihološki dijalozi naviještavaju buduća Krležina dramska djela« (str. 370).