

TRI KRLEŽINE KAZALIŠNE KRITIKE

Branko Hećimović

Kada se zna da Krležin književni opus obuhvaća oko pedesetak knjiga, ako ne i više, o kojima je već ispisana cijela biblioteka osvrta, kritika, eseja, studija, rasprava i monografija, začuđujuće može djelovati možda da se dvadeset godina nakon njegove smrti, u danima kada je napokon postala dostupna i Krležina rukopisna ostavština, prvi put istom iskazuje posebno, ciljano zanimanje i za tri njegove kazališne kritike, jedine koje je uopće i napisao, a koje je objavio prije nešto više odnosno nešto manje od osam desetljeća. Ne može se doduše reći da te tri u svojoj biti ipak marginalne kazališne kritike i dosad nisu bile povremeno i uzgredno spominjane te da o njima nije izrečeno i nekoliko sažetih kritičkih prosudbi. Ali ne može se isto tako ni reći da je analitički razmotreno i što one zapravo kazuju o zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu u godinama na koje se odnose i o djelima i izvedbama o kojima govore, te o glumi i glumcima, publici i kritici, kao niti što one kazuju i što predstavljaju u kontekstu svega onog što je Krleža pisao o kazalištu i za kazalište, uključivo, dakle, i dramske tekstove, a što sve zajedno tvori potencijalnu građu za razumijevanje Krležine kazališne poetike.

Kako bi se o tri Krležine kazališne kritike moglo utemeljeno analitički raspravljati, neophodno ih je ipak povezati s njegovim osobnim stvaralačko-književno-kazališnim odnosima u doba kada su pisane, jer je Krležin status kao

pisca, posebice dramskih djela, u tom vremenu, presudan i za njegovu subjektivnu kritičku intonaciju i argumentaciju, a zatim barem imenovati autore izvođenih djela o kojima piše, a i sama ta djela, te redatelje kao glavne, iako u čak dvije kritike uopće nespomenute, čimbenike kazališnog čina.

Prvu kazališnu kritiku o repriznom izvođenju Balzacove komedije *Mercadet* u Gavellinoj režiji, Krleža objelodanjuje u oglednom broju novopokrenutoga i kratkovjekog Šimićeva ekspresionističkog časopisa »Juriš« početkom 1919. godine,¹ u godini, dakle, kada od siječnja izlazi i »Plamen«. Do tiskanja te kritike, međutim, Josip Bach je već u svojstvu ravnatelja Drame Hrvatskoga narodnog kazališta, prema jednom Krležinom navodu,² odbio osam ili devet njegovih dramskih tekstova ponuđenih za prikazivanje, a prema drugom,³ čak deset, na što samouvjereni, temperamentni i osjetljivi Krleža nije mogao ostati ravnodušan, a niti je bio! Od tih odbijenih dramskih tekstova on je do tada uostalom objavio *Legendu*, *Maskeratu*, *Hrvatsku rapsodiju*, *Kraljevo* i *Cristovala Colona*, te simfoniju *Sodovski bakanal* nastalu preradom drame *Sodoma*, dok se o kazališnoj i dramskoj problematici još nije ipak oglasio. Napisao je i tiskao, doduše, i komentar o proslavi šezdesetogodišnjice Iva Vojnovića u zagrebačkom kazalištu, no taj književno-politički pamflet više svjedoči o njegovim socijaldemokratskim uvjerenjima nego što govori o poznavanju Vojnovićeva stvaranja i kazališta.

Kritiku o uprizorenju Strindbergove tragedije *Otac*⁴ u režiji svojega suučenika i prijatelja Tita Strozija i u scenografskoj opremi Vasilija Uljanišćeva na početku kazališne sezone 1924/1925. Krleža već piše u posve drugačijim okolnostima. Josip Bach, s kojim je začeo i vodio nemilosrdnu polemiku neposredno nakon svojega žučljivog napada na stanje u Hrvatskom narodnom kazalištu u kritici o izvođenju *Mercadeta*, o kojoj će se međusobno sporiti i u spomenutoj polemici i za koju je Krleža samoobrambeno i uvrijeđeno tvrdio da ju je *napisao iskreno i s dubokim uvjerenjem*, više nije ravnatelj Drame već glavni tajnik, bez prijašnjeg utjecaja na sastavljanje repertoara, a intendant je Julije Benešić, dok je ravnatelj Drame Branko Gavella. Zahvaljujući upravo Benešiću i Gavelli, koji su mu i pouzdano jamstvo za daljnju suradnju s Hrvatskim narodnim kazalištem, napokon je u repertoar uvrštena i uvježbana Krležina drama *Galicija*, ali je njezino prikazivanje zabranjeno uoči praizvedbe, te su potom praizvedene *Golgota* i *Vučjak*. Tiskanje tih triju drama, kao i legende *Adam i Eva* znatno je također osnažilo Krležin status dramskog pisca i kazališnog autoriteta.

Treću pak i posljednju svoju kazališnu kritiku o praizvedbi Dimovićeve tragedije *Baš Čelik*, koju je kao i sve tri prethodno navedene njegove drame, a i dvije sljedeće igrane u zagrebačkom kazalištu, režirao Branko Gavella, Krleža će nedugo zatim, u ožujku 1925, tiskati na stranicama »Književne republike«,⁵ dva mjeseca otprilike prije prvog uprizorenja *Michelangela Buonarrotija*.

Dok se naznačenom konstelacijom unutar koje Krleža piše i svoje kazališne kritike ostvaruje bitni preduvjet za razumijevanje njegove polemičke subjektivnosti u kritičkim prosudbama, a time i za odmjeravanje vjerodostojnosti pojedinih sudova, uvidom već, koji slijedi, u dosadašnje tretiranje njegovih kazališnih kritika, problematizira se njihova žanrovska klasificiranost i normativnost, kao i njihova metodologija i intencije.

Dok je autor prve povijesne sinteze hrvatske dramsko-kazališne kritike krležofil Šime Vučetić posve zanemario Krležine kazališne kritike,⁶ Nikola Batušić već o njima progovara u dva navrata. U natuknici *Zagrebačka kazališna kritika u Enciklopediji Hrvatskoga narodnog kazališta*⁷ i u svojoj knjizi *Hrvatska kazališna kritika*, gdje u poglavlju *Krležin obračun s dijelom naše građanske i novinske kazališne kritike* ponavlja uglavnom doslovno sve ono što je već naveo u *Enciklopediji Hrvatskoga narodnog kazališta*, a što se, uz neznatna kraćenja, svodi na postavku da Krležine dramske kritike svojim *zanimljivim stavovima, neobičnim gledanjem i bizarnim formulacijama /.../ znače u cjelokupnom našem dramsko-kritičarskom kompleksu više originalni ekskurs mnogostranog Krležinog književnog angažmana u to kronično deficitarno područje hrvatske književnosti, nego pokušaj sistematskog praćenja našega kazališnog života*.⁸

Nezaobilazan, kad je riječ o Krleži, Stanko Lasić raspravljajući u knjizi *Mladi Krleža i njegovi kritičari 1914–1924* o Krležinim esejima, kritikama i člancima od 1919. do 1924, koji ishodišne misli i intonaciju imaju prema njemu u *Hrvatskoj književnoj laži*, progovara, pošto je prethodno već analizirao Krležinu kritiku Šeste izložbe Hrvatskoga proljetnog salona i njegov polemički napad na skupštinu Društva hrvatskih književnika, i o prvoj Krležinoj kazališnoj kritici, o izvođenju Balzacova *Mercadeta* u Hrvatskom narodnom kazalištu. Uspostavljenim redosljedom i nadovezivanjem tih triju tekstova, te parafraziranim sadržajnim intencijama Krležine kazališne kritike, Lasić, međutim, namjesto njezinoga kazališnog konteksta u prvi plan stavlja njezinu funkcionalnost u kontekstu Krležinoga antiteznog

razračunavanja s hrvatskom književnom i umjetničkom tradicijom, te posebice s reprezentativnim hrvatskim umjetničkim institucijama.⁹

Najviše pozornosti Krležinim kazališnim kritikama posvećeno je ipak u dva sveska *Krležiane*, u kojima su objavljene zasebne jedinice o svakoj od njih, a uključene su i u argumentacijski sustav sintetskog članka *Kazalište*, kao i u natuknice o Đuri Dimoviću i Augustu Strindbergu.

Sumirajući sve što je rečeno o tri Krležine dramske kritike, ne uzimajući pritom, naravno, u obzir njihovo prepričavanje a ni selektivno isticanje nekih detalja, uočava se da autor natuknice o tekstu *Mercadet* govori kao o polemičkom članku, koji je djelomice pisan u formi kazališne kritike, odnosno da *poznavajući kontekst*, pri čemu očito misli na kontekst nastao višegodišnjim odbijanjem Krležinih drama za izvođenje u Hrvatskom narodnom kazalištu i na njegovu polemiku s Bachom, *nije teško razumjeti Krležino nezadovoljstvo kazališnom upravom*.¹⁰ Pozivajući se pak na podnaslov kritike *Otac Augusta Strindberga*, koji glasi *Refleksije o kazalištu, o publici, o glumcima, i o kritici prigodom reprize te novouvježbane žalosne igre*, pisac natuknice ustvrđuje, kako *on odaje da nije riječ o standardnoj kazališnoj kritici*.¹¹ Svjesno ili nesvjesno, što je nemoguće odgonetnuti na temelju njezina teksta, i u natuknici *Đure Dimovića Baš Čelik* izbjegnuto je termin dramska ili kazališna kritika i upotrijebljen, kao žanrovski kvalifikativ, hibridni pojam polemički prikaz. U istoj natuknici ističe se da se već u tom razmatranom polemičkom prikazu naslućuju i Krležin sukob s kritikom i da tekst o Dimovićevoj drami implicira skoro sintezu toga sukoba, to jest *Moj obračun s njima*.¹²

Na temelju svega što je izlučeno iz navedenih mišljenja i prosudbi o Krležinim dramskim kritikama, očito je da su one doista samo njegov ekskurs u kazališnu kritiku, ali i da se mogu situirati u tri odvojena i različita konteksta, od kojih prvi označava Krležina anarhističko-polemička negacija hrvatske tradicije, a drugi se oblikuje kao dio njegove kazališne poetike u rasponu od razmatranih kazališnih kritika i polemike s Bachom do *Mojeg obračuna s njima*, dok treći problematizira udio osobne Krležine intime i povrijeđenosti u konfrontaciji s Bachom i kazalištem, ili u jednom jedinstvenom, trovrstnom kontekstu.

Izlučena mišljenja i prosudbe aktualiziraju i pitanje jesu li Krležine kazališne kritike uistinu standardne kazališne kritike ili pak kojoj od njih više odgovara ukršteno žanrovsko određenje kao što je polemički članak, *djelomično pisan u formi kazališne kritike ili polemički prikaz*.

Ako se pod pojmovnom sintagmom standardna kazališna kritika podrazumijeva kritika koja je isključivo usredotočena, te je, dakle, i pisana bez većih digresija kakvima je sklon Krleža, na kazališni čin, što znači na književni predložak i rezultat ostvarenog suodnosa između njega i njegova izvođenja, ili, drugačije rečeno, na scriptorski tekst i individualni udio scriptora predstave iliti redatelja i njegovih suradnika, scenografa, kostimografa i glumaca, u realizaciji kazališnog čina, onda se zaista može javiti nedoumica jesu li ili nisu dotični Krležini tekstovi kazališne kritike.

Nedoumicu potencira i Krležino usvajanje polemičke metodologije intelektualno-kritičkog suprotstavljanja tuđim ili oprečnim mišljenjima, gledištima i ostvarenjima, te njihova nepoštednog pobijanja pri kojem se on koristi i polemičkim izrazom i jezikom, te aktivira i svoju urođenu sklonost za duhovito podsmjehivanje, karikaturalno persifliranje i ironiziranje. Primjena polemičke metodologije upućuje Krležu, kako bi argumentirao i izoštrio svoje napade i raspre, a sve tri njegove kazališne kritike temelje se na napadima i raspravama, i na selekcioniranju tema objekcija, kao i na unošenje digresija u funkciji antiteznih protuteža, što ga sve također udaljuje od uobičajene metodologije i interesnog slijeda kazališnih kritika, diktiranog naslijeđenim htijenjem da se predoče sve sastavnice kazališnog čina.

Spoznaja da tri razmatrana Krležina teksta o tri predstave u Hrvatskom narodnom kazalištu svojom strukturom ipak udovoljavaju formi, metodologiji i ciljevima nestandardnih kazališnih kritika, kao što donekle udovoljavaju i metodologiji i tendencijama polemika, potiče i da se njihov žanrovski identitet traži i nalazi u integrativnoj hijerarhiji, a da se žanrovska determinacija, ukoliko se o njima ne govori načelno kao o kazališnim kritikama, primjenjuje u analizama prema impostacijama detalja u kojima nadvladava funkcija jednog ili drugog žanra, kazališne kritike ili polemike.

Konkretizacijom takvog rasuđivanja u analizama svake od triju Krležinih kazališnih kritika, koje valja i dalje kao takve dosljedno klasificirati jer se kao takve i istražuju i tretiraju, dolazi se i do niza argumenata za njegovo usvajanje. Krležino tako kritičko obrušavanje u prvoj njegovoj kazališnoj kritici na zagrebačko kazalište u kojem se, prema njemu, primjerice, Maeterlincka igra u stilu neke naše idiotske seoske burleske, a neku domaću glupost kao stiliziranog Shakespearea, i u kojem nesretni glumci kolju i ubijaju autora te pjesnička krv u mlazovima teče po

sceni, i u kojem, nadalje, glumačka igra nema kontinuiteta, te na pozornicu nikad ne dolazi onaj koji bi trebao doći i ispuštaju se cijele partije teksta, a scenografija je *skandalozna, sve su kulise poderane, prljave, pokidane i rasklimane*, u funkciji je polemike, dok se već izravne objekcije o reprizi *Mercadeta*, za koju Krleža kaže da se i ne ubraja u apsolutno loše predstave, već relativno loše, i da donekle uopće i nije predstava nego birokratsko uredovanje u kraljevskom zemaljskom zavodu za kazališne stvari,¹³ protežu u duhu kazališnih kritika.

Predočavajući u nastavku svoje kritike, u kojem se ograničava samo na razmatranje glumačkih ostvarenja, i Papićevu interpretaciju naslovne uloge kao vršenje birokratske dužnosti, Krleža mu zamjera, iako se ne suprotstavlja mišljenju cjelokupne zagrebačke kazališne kritike da Papićeva kreacija Davida Štrpca označava kulminaciju njegove glumačke karijere, da i u Balzacovoj komediji igra Davida Štrpca, jer, kako ističe, *David Štrbac i Mercadet ipak nisu jedno te isto!*¹⁴

Problematizirajući nasuprot tadašnjim kazališnim kritičarima, među kojima su i Vladimir Lunaček, Branimir Livadić i Ilija Jakovljević, koji svi unisono hvale Papićeva *Mercadeta*, njegovu interpretaciju pariškog bankara, Krleža optužuje i upravu kazališta za ignorantски nehaj prema Papićevom glumačkom usmjerenju i razvoju, te utvrđuje kako je monotonija kritike uspavala Papića i pita se, uspoređujući glumce i zmije naočarke koje plešu po napjevu fakira svirača, *gdje je svirač i fakir za naše scenske naočarke koje spavaju. Gdje je svirač za gosp. Papića?*¹⁵

Ne ulazeći u raspravu u kojim je objekcijama, neovisno o nejasnoćama i nedorečenostima u njihovom formuliranju, o Papiću, kao i o drugim glumcima, sudionicima predstave, Krleža u pravu i u kojoj mjeri, važno je konstatirati da on zapravo ne luči zadatke i odgovornosti uprave, ukoliko je ne apostrofira izravno za dugoročno loše stanje u kazalištu i njegovo pogrešno vođenje, i redatelja, kojeg kao i režiju i ne dotiče, tako da je na temelju njegove kritike upitno zapravo razlikuje li Krleža ingerencije uprave i redatelja u realizaciji predstave? Ili možda svjesno i tendenciozno usmjerava svoju kritiku na optužbu uprave, odnosno Bacha?

Podsjećajući da *čovjek koji piše drame ne smije i ne može da piše kritike, jer treba da se bori na tri fronte*,¹⁶ protiv glumaca, publike i novinarske kritike, Krleža u kritici o izvedbi Strindbergove tročinske tragedije *Otac* uz već započeti polemički diskurs s glumcima, što ga uozbiljuje teoretiziranjem o glumi kao vještini mnogo jednostavnijoj nego što se to na prvi pogled čini i glumcima koji *glume kao da je*

*istina ono što /.../ dočaravaju svojom glumom – kao da je istina,*¹⁷ obnavlja i svoju polemiku s novinarskom kazališnom kritikom koju će nastaviti i u kritici o izvedbi Dimovićeva *Baš Čelika*, te otpočinje i polemiku s publikom, poistovjećenom s amorfnom i anakronom masom kakva ga okuplja od mladenačkih dana do nadopuna vlastitih dramskih djela napisanih iz nepovjerenja u njezinu prijamnu sposobnost.

Nakon što je Krleža već prihvaćen od kazališnih ljudi kao dramski autor i pošto se njegove drame igraju u kazalištu, a on sam je svjestan da se nalazi u novoj poziciji te zastupa staru teorijsku tezu da osim pisaca i glumca postoji još jedan bitan faktor za ostvarivanje svake predstave, a to je publika, on ne može sada više, pretpostavljajući mogući raspon njezina sastava i reagiranja, a da se ne okomi na nju zahtijevajući da *kada već sjedi u onoj crveno-zlatnoj polutmini, da se preda čarolijama toga čudnog švarckinstleraja nazvanog teatrom i da ne žvače sijeno i ne bije kopitima o pod.*¹⁸

Satkana gotovo u cijelosti od digresija, jer što su napokon drugo nego digresije, u odnosu na hipotetičnu zadanost samom predstavom svake kazališne kritike, pa i ove, usputna autorova teoretiziranja o glumi i glumcima, kao i raspravljanja o publici, te o Strindbergu kao psihijatrijskom pacijentu i o Hudožestvenicima i njihovom gostovanju u Zagrebu, Krležina kritika o uprizorenju Strindbergove tragedije sadrži i profinjene digresivne asocijacije o glumi Milice Mihičić, Nine Vavre i Olge Knipper-Čehove. Najsugestivnije svakako dočarava posljednju u trenutku, kada je u *Tri sestre*, u zagrebačkom izvođenju Hudožestvenika, *palila šibice od nervoze i gasila ih, i smijala se i plakala, divna žena, smijala se i lomila šibice, dok joj je onaj oficir (Kačalov) govorio o ljubavi. A bio je*, nastavlja Krleža, *smedesivi, pepeljastoprjavi, mutni ruski suton; suton ruske provincije, arcibaševske, čehovske, sa kaljačama, petrolejkama i s blatom, kada nezadovoljni i bijedni ljudi sjede po tamnim sobama, na divanima, i hvataju se za ruke, te struji ona banalna, nevjerovatno banalna struja po žilama, a iz daljine, na blatnoj ulici, čuju se glasovi i prigušeni, daleki gasnu, nestaju. Eto, to je onaj veliki tren, pun svečane, predane, neposredne, velike intimnosti, kada se razmiču prostori, kada nestaje stvarnosti i kada se malograđanska hipnoza cijedi sa pozornice u mozgove i počinje igra đavolska, nepoznata i magično tamna.*¹⁹

Takvim će istančanim trenucima, u književnoj formi, možda upravo pod dojmom ovih izvedbenih u mhatovskoj postavi Čehovljeve *Tri sestre*, kao i pod dojmom njihova fiksiranja u vlastitoj kazališnoj kritici, težiti i Krleža u svojoj

psihološki intoniranoj drami *U agoniji*, koju će uostalom i anticipirati, kao i *Gospodu Glembajevu*, kasnije integriranim fragmentima, u noveli *U agoniji* objavljenoj u »Književnoj republici« neposredno nakon kritike o uprizorenju Strindbergova *Oca*.²⁰

Od svih pak sastavnica predstave, uključivši u njih i glumačke interpretacije, Krleža najveću pozornost začudno ipak posvećuje raspravi o njezinoj likovnoj opremi, što je dvojako intrigantno. Prvo zbog toga što se time dokazuje da je on i te kako svjestan udjela scenografije i kostimografije u predstavi, kao i mogućnosti da se njima iznevjeri dramsko djelo, ili da se čak nameće nešto što je u suprotnosti s njim, i drugo što uvid u sve tri Krležine kazališne kritike otkriva da iako se on u svakoj od njih ne zadržava na svim sastavnicama kazališnog čina, da se ipak, kao po nekom unaprijed izbalansiranom rasporedu, bavi sa svima njima u aktualiziranim izdavanjima u prvoj, drugoj ili trećoj kritici osim s režijom. Raspreda tako i o dramskom tekstu i glumcima, kao i o likovnoj opremi i publici, pa čak i o novinarskoj kazališnoj kritici kao popratnom fenomenu predstave.

Primjer Krležina problematiziranja scenografskog rješenja za sobu u kojoj je locirana radnja Strindbergove tragedije, primjer je i kako on proizvoljno improvizira kritizirajući neke pojedinosti izvedbi, a da pritom sam zanemaruje konzultirati književni predložak. Krleža se pita, naime, zašto je potrebno da ta *soba bude crna kao nekakav kabinet voštanih kipova i zašto »klajderštok« mora biti stiliziran kao kotarski putokaz (u Mariji Bistrici 16 kom)*, te tvrdi da je *mogla ostati makartovska, s intimnošću toplog prostora, s bijelom švedskom peći, s palmama i s lošim slikama, ukratko svim onim suvišnim i smiješnim namještajem onog vremena*,²¹ namjesto da je uzeo već tada objavljeni hrvatski prijevod Josipa Kulundžića, korišten i u predstavi, i da je u Strindbergovoj uvodnoj didaskaliji našao uporište za svoje inače opravdano osporavanje Uljanišćevljeve scenografije.

Uostalom evo kako vizualizira prostor radnje prema Kulundžićevu prijevodu sâm Strindberg:

*Stambena soba konjičkog kapetana. U pozadini desno vrata. Nasred sobe veliki okrugli stol s novinama i časopisima. Nadesno kožni divan i stol. U desnom kutu tapecirana vrata. Lijevo pisaći stol sa stolnom urom; vrata u pokrajnu sobu. Na zidovima oružje; puške i lovačke torbe. Do vratiju vješalica za odijelo s kaputima uniforme. Na velikom stolu gore lampa.*²²

Gdje su tu, u tom opisu, indikacije za Uljanišćevljevu vizualnu metaforu ostvarenu crnom sobom, ali gdje su tu i bilo kakve indikacije za Krležin makartovski opremljeni prostor, s bijelom peći, s palmama i lošim slikama?

Nasuprot digresivno razgranatoj kritici o uprizorenju Strindbergova djela, Krležina kritka o Dimovićevu *Baš Čeliku* usredotočena je, osim u prvih desetak rečenica u kojima on na sebi svojstven način, bez ikakvih ograda, ali i u većini svojih poimeničnih prokazivanja i bez ikakvoga realnog utemeljenja, evocira pojavu umobolnih u hrvatskoj književnosti, među koje ubraja i Dimovića, samo na prikazivanu tragediju.

Potanko secirajući prvi čin Dimovićeve tragedije, te zatim sažeto predočujući preostala dva, Krleža sustavno dokazuje njezinu ishitrenost i besmislenost te posvemašnju promašenost usporedo razvijajući i neizravnu polemiku sa svim što predstavlja ovaj pisac, gorljivi pobornik rasnih junaka i nadčovjeka te mistifikatorskih teza o rasnoj umjetnosti, jugonacionalističkoga romantičarskog zanosa i narodne poezije, arhaičnog jezika i mrtve frazeologije, leksičkih kvazinarodskih novotvorevina i nemuštih sintaktičkih domišljaja te provincijalizama.

Krležina polemička kritika o *Baš Čeliku*, koja je od tri njegove kazališne kritike nedvojbeno najmanje kazališna jer se on u njoj uopće i ne upušta u razmatranje o izvođenju Dimovićeve tragedije, ne bi imala taj smisao i značenje koje ima da Dimović nije autor i triju *Baš Čeliku* srodnih drama igranih već u Hrvatskom narodnom kazalištu i da nije autor niza prijepornih teoretskih tekstova, kao što su to njegove studije i eseji o stilu o drami, o našem dramskom stilu te o drami i epici, kao i o kostimu u dramu ili o Reinhardt, u kojima zastupa i propagira i svoje aporijske i izrođene teze i nazore.²³

Da bi se uvidjelo kakve su to teze i nazori i kakva je njihova estetska, kulturna, socijalna i etnološka razina dostatna su već i tri citata.

Prvi citat:

*Građa, iz koje nastaje naša drama i jezik, postavljanje i razvijanje problema, kao uopće oblik i konture našeg maštanja, sadržana je – rudimentarno i neobrađeno još – u glavnom u narodnoj poeziji. To je biblija za naše naziranje na svet; ergo i podloga za stabiliziranje naše drame.*²⁴

Drugi citat:

*... naša lje! drama ona, u kojoj živi reč našeg jezika, u kojoj se ona oseća u svojoj kući i koja odgovara, tumači naziranje naše mašte.*²⁵

Treći citat:

*Izgleda kao da naše scene ne shvaćaju rolu koje im je dodelilo narodno jedinstvo; problem jedinstvenog dramskog izgovora za njih ne postoji.*²⁶

Maksimalno usmjeren na dezavuiranje književnih, dramskih kvaliteta Dimovićeva tragedije na temelju raščlambe njezine strukture, Krleža prividno posve zanemaruje njezino genetičko ishodište, iako je u njegovoj kritičkoj negaciji *Baš Čelika* imanentna i negacija tog ishodišta o kojem je već 1919, pišući o praiizvedbi Dimovićeva *Vojvode Momčila*, razobličujući progovorio Milan Begović:

*Otkad je pak Meštrović našao jednu svoju osebnju formu, u koju je zaodjenuo narodni mitos i legendu i svojom genijalnošću zadivio svijet, potrostručila se je kod nas hrpa pisaca (likovni umjetnici, koji su imali talenta, ubrzo su se sabrali i pokušali, da se oslobode meštrovićizma), koji su htjeli sve što je u narodnoj poeziji, unijeti u literaturu i teatar, i dok Vojnović i Ogrizović daleko stoje od ovog upliva, drugo se je sve dalo na stvaranje monumentalnih djela po narodnoj pjesmi u stilu Meštrovića, da postanu »jugoslavenski Shakespeari«, kad eto imamo i »jugoslavenskog Michelangela«, kako neki okrstiše samodopadnom ignorancijom nekadašnjeg drniškog pastira. Među ove monumentaliste spada i g. Đuro Dimović.*²⁷

Izazovno sučelivši svojoj kritičkoj negaciji *Baš Čelika*, čiji autor prije praiizvedbe autoritativno izjavljuje da mu se mora dati prilika da u kazalištu *oproba* svoje nazore i nastojanja, sve ono laskavo i veličajuće što su u osam izabranih fragmenata donijele zagrebačke novine o *Baš Čeliku* kao problemu, o *vagnerijanizmu*, o velikim uzorima kao *Nietzsche* i *Hebbel*, o rasnom momentu, o specifično jugoslavenskim nacionalno tragičnim tipovima, o filozofu *Dimoviću*, o pohvalnim *nakanama itd., itd.*,²⁸ Krleža još više zagorčava osobni odnos sa zagrebačkim kazališnim kritičarima i navješta novu fazu suodnosa s kazalištem i kritikom. Prva, u kojoj se kazališnim kritikama i polemikom s Bachom borio za izvođenje vlastitih drama i zalagao za repertoarno i izvedbeno suvremeno kazalište te njegovo profesionalno i odgovorno poimanje, očito je na izmaku. Na pomolu je nova faza u kojoj će se optuživani kritičari prometnuti u ime malograđanskih društvenih i estetskih kriterija u polemičarske optužitelje Krležinih drama i samog Krleže, dok će se Krleža, braneći svoje drame, postupke i stajališta, dovinuti do polemičkog *obračuna s njima* kojim nastavlja iskazivati svoju kazališnu poetiku.

BILJEŠKE

- ¹ Miroslav Krleža, *Mercadet*, »Juriš«, god. I, br. 1, str. 15-21, Zagreb, 1919.
- ² Miroslav Krleža, *Gospodin Bach. Iz naše književne krčme. Sabrana djela Miroslava Krleže. Polemike 4*. Oslobođenje, Sarajevo 1983. Str. 13-21.
- ³ Miroslav Krleža, *Dramaturški uvod iz god. 1928. Glembajevi. Sabrana djela Miroslava Krleže. Drame 3*. Oslobođenje, Sarajevo 1981. Str. 355-358.
- ⁴ »Otac« *Augusta Strindberga*. »Književna republika«, god. II, knj. II, br. 2, str. 67-74. Zagreb, 1924.
- ⁵ Miroslav Krleža, *Đure Dimovića Baš Čelik*. »Književna republika«, god. II, knj. II, br. 5, str. 223-233. Zagreb, 1925.
- ⁶ Šime Vučetić, *O našoj kazališnoj kritici. Drama i problemi drame*. »Hrvatsko kolo«, god. II, br. 2-3, str. 448-504. Zagreb, travanj – rujan 1949. Isto: Šime Vučetić, *O našoj kazališnoj kritici*. Glas rada, Zagreb 1949.
- ⁷ Nikola Batušić, *Zagrebačka kazališna kritika. Enciklopedija Hrvatskoga narodnog kazališta*, Zagreb 1969. Str. 700.
- ⁸ Nikola Batušić, *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb 1971. Str. 196.
- ⁹ Stanko Lasić, *Mladi Krleža i njegovi kritičari 1914-1924*. Globus – Međunarodni slavistički centar SR Hrvatska, Zagreb 1987. Str. 329.
- ¹⁰ VI. Bo. /Vlaho Bogišić/, *Đure Dimovića Baš Čelik. Krležijana*, 2, M - Ž. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1999. Str. 34.
- ¹¹ Zo. Kr. /Zoran Kravar/, »Otac« *Augusta Strindberga, Krležijana*, 2, M - Ž., Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1999. Str. 128.
- ¹² VI. Bo. /Vlaho Bogišić/, *Đure Dimovića Baš Čelik. Krležijana*, 1, A - Lj. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 1993. Str. 207.
- ¹³ Miroslav Krleža, *Mercadet. O Erazmu Roterdamskom. Sabrana djela Miroslava Krleže. Eseji i članci 2*. Oslobođenje, Sarajevo 1979. Str. 323-325.
- ¹⁴ Miroslav Krleža, *Mercadet*. Isto, str. 327.
- ¹⁵ Miroslav Krleža, *Mercadet*. Isto, str. 327.
- ¹⁶ Miroslav Krleža, »Otac« *Augusta Strindberga. O Erazmu Roterdamskom. Sabrana djela Miroslava Krleže. Eseji i članci 2*. Oslobođenje, Sarajevo 1979. str. 99.
- ¹⁷ Miroslav Krleža, »Otac« *Augusta Strindberga*. Isto, str. 100.
- ¹⁸ Miroslav Krleža, »Otac« *Augusta Strindberga*. Isto, str. 101.
- ¹⁹ Miroslav Krleža, »Otac« *Augusta Strindberga*. Isto, str. 108.
- ²⁰ Miroslav Krleža, *Na samrti*. »Književna republika«, god. II, knj. II, br. 3, str. 121-128. Isto, ijekavizirano, Miroslav Krleža, *Sabrana djela Miroslava Krleže. Novele I*. Oslobođenje, Sarajevo 1982.

²¹ Miroslav Krleža, »*Otac*« *Augusta Strindberga*. Isto, str. 105, 106.

²² August Strindberg, *Otac/Gospođica Julija*. Preveo Josip Kulundžić. Pozorišna biblioteka, knjiga IV. Tisak Kr. zemaljske tiskare, Zagreb 1921. Str. 9.

²³ Đuro Dimović, *Stil u drami*, »Jugoslavenska njiva«, god. VI, knj. II, br. 2, str. 243-247, Zagreb, 1922; *Naš dramski stil*, »Jugoslavenska njiva«, god. VII, knj. , br. 1, str. 17-22, Zagreb, 1923; *Drama i epika*, »Raskrsnica«, god. II, br. 2, str. 12, str. 43-48, br. 17-18, str. 44-49, Beograd, 1924; *Kostim u drami*, »Jugoslavenska njiva«, god. VIII, knj. II, br. 2, str. 418-423, Zagreb, 1924; *Pozorišna pisma, Iz Berlina, M. Reinhardt*, »Riječ«, god. III, br. 112, str. 2-3, br. 114, str. 2-3, br. 116, str. 2, br. 117, str. 2-3, Zagreb, 16, 18, 20 i 22. svibnja 1922.

²⁴ Đuro Dimović, *Stil u drami*. Isto, str. 245.

²⁵ Đuro Dimović, *Stil u drami*. Isto, str. 247.

²⁶ Đuro Dimović, *Naš dramski stil*. Isto, str. 19.

²⁷ Milan Begović, »*Novosti*«, 2. rujna 1921.

²⁸ Miroslav Krleža, *Đure Dimovića Baš Čelik*. Isto, str. 193.