

KRLEŽA U KONTEKSTU EVROPSKE DRAMSKE KNJIŽEVNOSTI

Viktor Zmegač

Ima tekstova koji se tako često citiraju da je krajnje vrijeme primljeniti na njih neku vrst poštede. Među njima je, u našoj novijoj književnosti, Krležino predavanje o vlastitu dramskom stvaralaštvu, održano u travnju 1928. u Osijeku. No, premda taj tekst vapi za apstinencijom kritičara i povjesničara, neki su njegovi elementi ovom prilikom zaista neophodni pa će citat, uvjeren sam, biti koncediran.

U izlaganju koje Krležino dramsko djelo razmatra u sklopu evropske drame dvadesetoga stoljeća zanimljive su, dakako, autorove konstatacije o razvojnom putu prevaljenom od *Legende* do ciklusa o Glembajevima: o putu koji se poklapa s istaknutim stilskim etapama evropske scenske književnosti između naturalizma potkraj prošloga i neorealizma trećega decenija ovoga stoljeća. Paradoks je u tome što u Krležinu dramaturgijskom i umjetničkom napretku nema samo progresije nego i stilske regresije, uzmemo li kao mjerilo standardni obrazac u slijedu modernizama. Oko godine 1915. mladi je zagrebački autor — koji je tek bio prevalio dvadesetu — stilski zaista u prvim redovima prethodnice: prva dramska djela, kojih je mjesto negdje između Wildea, Wedekinda i Shawa, već su iza njega, a time i rani uzori. O drugoj fazi autor je sam sudio ovako: »Poslije lirs'kog, wildeovskog simbolizma u mojim prvim

stvarima (Saloma, Legenda, Sodoma), ja sam na sceni počeo da radim s gorućim vlakovima, s masama mrtvaca, vješala, sablasti i dinamike svake vrsti: tonule su čitave lađe, rušile su se crkve i katedrale, stvari su se odvijale na oklopnjačama od trideset hiljada tona, pucale su čitave regimente i umiralo se u masama (Hrvatska Rapsodija, Galicija, Michelangelo, Kolumbo, Golgota itd.)« (*Glembajevi. Drame*, Zagreb 1962, str. 511).

Desetak godina kasnije Krleža se s *Gospodom Glembajevima* našao svjesno, štoviše namjerno, ne više u strujama tzv. avangarde, nego dosta daleko u dramskopovijesnoj prošlosti: na tlu upravo one dramske koncepcije protiv koje su bili mladi pisci poslije godine 1910. »I dok s jedne strane kritika o meni piše da sam ekspresionista i futurista, ja, kao najekstremniji dramatičar u očima naše kritike, pišem danas psihološke dijaloge švedske škole sa četrdeset-pedesetgodišnjim zakašnjenjem spram sličnih zapadnjačkih eksperimenata« (str. 512).

Nema sumnje da je Krleža točno opisao tendencije svoga dramskog stvaralaštva u rasponu onih odlučujućih petnaest godina. Međutim, jedno je opis a drugo je vrijednosna dijagnoza. Autor je svakako imao pravo da s gledišta poetološkoga shvaćanja koje je zastupao pišući *Glembajeve* izrazi svoju sumnju u djelotvornost dramaturgije prakticirane deset, petnaest godina ranije. Shvaćanje zastupljeno u osječkom predavanju bilo je tada njegova umjetnička istina. Ali budući da svaki autor s vremenom postaje puki čitatelj svojih tekstova, koji hermeneutički nema ni prednosti ni povlastica, kategorija istine odnosno uvjerenja relativna je, samo je izraz određenoga povijesnog trenutka. Uspoređuje li autor svoje, posve raznolike, stilske faze s namjerom da arbitrira, neizbježno će biti u subjektivnoj zabludi smatrajući naime stilske opozicije vrijednosnim prepekama. Drugim riječima, bit će nepravedan prema vlastitim ranijim djelima. To se dogodilo i u Krležinu dijakronijskom autoportretu, kako možemo nazvati osječki tekst. S gledišta novousvojena stajališta, koje je Krleža smatrao povratkom psihološkom komornom teatru u tradiciji skandinavske drame, njegova su mu se ranija scenska djela morala učiniti svjedočanstvom stranputice. »Sve moje drame iz onog vremena, oni simbolični danse macabrei, bezbrojna umorstva, samoubijstva, priviđenja, ono uznemireno odvijanje slika u furioznom tempu [...] sve je to bilo traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom (Golgota, Adam i Eva, Kraljevo)« (str. 511). Tako glasi lapi-

daran zaključak iz perspektive kasnih dvadesetih godina, dodajmo: iz neobično anakronistične perspektive.

U »sasvim krivom smjeru«: jasnije se negativan sud ne može izreći. Međutim, književni povjesničar i kritičar sa svoje strane ima pravo da temeljito posumnja u primjerenost argumenata pomoću kojih autor sam sebi sudi. Ironija kojom se autor *Glembajevih* služi govoreći o dramama od *Salome* do *Adama i Eve* čini nam se danas u najmanju ruku suviše uopćena, paušalna, pa stoga čak ni uvjetno opravdana. Lako je, uostalom, zamisliti analognu ironiju u odnosu na »agramerski« ciklus, sudi li se mjerilima ekspresionističke faze: tada se ne bismo smjeli začuditi čuvši da je zbivanje u ciklusu svedeno na salonsko verbalno nadmetanje, na esejistiku apsolviranu s viskijem i lulom u ruci, i da, usput rečeno, ubijanja i ovdje ima podosta, samo što se ne umire »u masama«, nego individualno, ali zato efektno, u »aktšlusu«.

Sve je to moguće; drugo je pitanje je li opravdano. Smatram da i jedni i drugi sudovi, i Krležini i netom simulirani, u prvom redu ne pogađaju ono što je bitno. Od zaključaka koji se stoga nameću zaista su relevantna, rekao bih, barem dva.

Prvi se tiče činjenice da Krleža kao kritičar svojih ranih djela zacijelo nije uočio da između komada poput *Legende*, *Maskerate* i *Salome* s jedne a *Kraljeva* s druge strane postoji razlika koju ne treba zanemariti. Dok su u fakturi najranijih tekstova (u korpusu objavljenih djela) prepoznatljivi rukopisi nekih suvremenika, čija imena Krleža, znademo, često spominje, u *Kraljevu* a donekle i u drugim djelima ekspresionističke faze autor nije više mlađi suvremenik koji duhovito obrće knjišku inspiraciju nego je samosvojni stvaralac.¹ Uostalom, *Maskeratu* ili *Salomu* ne bi trebalo olako gurnuti na sporedan kolosijek, samo zato što su ta djela, bez sumnje, manje izvorna. Kriterij inovativnosti ne smije prevagnuti u kritičkom sudu, bez obzira što je to mjerilo i te kako imanentno stvaralačkim motivima upravo te epohe.

Ipak, napose u raspravi o evropskom kontekstu posebnu pažnju zaslužuje činjenica da se između godina 1915. i 1917. jedan od najžešćih, najmanje sputanih proboja iz areala dramskih konvencija zbilo u tada provincijskom gradu, a na jeziku kojemu nije služio golem književni distributivni aparat kao njevačkom, francuskom, engleskom. Očito je da Krleža pišući *Kraljevo* više nije za svoju imaginaciju nalazio dramske obrasce. Originalnost rodila se što iz kreativne nužde što iz pomanj-

kanja rutine, odnosno nedostatka iskustva s praksom pozornice. No, upravo djela koja su se taložila u arhivu direktora drame Bacha, jer je on smatrao da su uglavnom neizvediva, signalizirali su dramske i scenske poetike kakva se u većini evropskih književnosti očitovala tek desetak godina kasnije.

Tko književna djela i svjedočanstva inspicira u potrazi za utjecajima, za književnim optacijama intra muros, zahvalno će crpiti iz mnoštva obavijesti sadržanih u dnevničkim zapisima *Davnih dana*. Tko se laća toga posla, a umije iz građe izvući zaključke, začuđeno će zastati pred faktom da od mladih suvremenika (iz drugih književnosti) u Krležinu štitu, koje dnevnici savjesno bilježe, nema ni traga. Za ratnih su godina domobranskog aspiranta pratile knjige koje obilježavaju evropski fin de siècle u književnosti i filozofiji, djela autora iz dviju prethodnih generacija. Njemačke ekspresioniste, svoje vršnjake ili nešto starije suvremenike, većim dijelom istomišljenike, Krleža tada očito nije poznao. Iz dnevničkog zapisa koji evocira jesen godine 1915, dakle godine u kojoj je nastalo *Kraljevo*, saznajemo što mu je, kako kaže, »u glavi«: Hauptman, Wedekind, Strindberg, Rodenbach, Verhaeren (*Davni dani*, Zagreb 1956, str. 121). Dalje mu lektira vremenski nije doprla. Što ga po svoj prilici nisu naročito zanimali talijanski futuristi, lako je shvatiti, napose ako pođemo od dramskih tekstova.² Najnoviji engleski teatar nije, izuzmu li se Shaw i donekle Wilde, mnogo pružao, a u frankofonom mogao se Maeterlinck još uvijek smatrati novinom. Claudel je Krleži morao biti stran, a one Claudelove drame koje su mogle privući njegovu pažnju barem svojom inovativnom dramaturgijom odnosno svojim neo-barokom (kao npr. *Le soulier de satin* ili *Le livre de Christophe Colomb*) nastale su tek dvadesetih godina, igrokaz o Kolumbu ravno jedan decenij nakon Krležina djela o tom liku. Što očito nije zamijetio Alfreda Jarryja i njegovu farsu *Ubu roi* (1896), posve je razumljivo; tada je i u Francuskoj jedva tko mario za kazališnog osobenjaka.

Želimo li pravedno ocijeniti Krležin prilog ekspresionističkom teatru i izvan našega jezičnog područja, treba ponovno istaći okolnost da nije u odlučujućem razdoblju došao u dodir s djelima koja su mu sigurno mogla pružiti snažne poticaje. Treba, doduše, u isti mah reći da je djela koja slove kao reprezentativna za njemački scenski ekspresionizam bilo za prvih ratnih godina tek malo. Znademo da Krleža prve izvedbe ekspresionističkih drama, u Berlinu, Frankfurtu i Pragu, nije mogao vidjeti.

Časopis »Der Sturm« privukao je njegovu pažnju, čini se, tek kasnije pa mu je vjerojatno promaklo scensko djelo Oskara Kokoschke *Mörder, Hoffnung der Frauen*, stilski vrlo neobično, objavljeno u prvom godištu Waldenova časopisa, godine 1910. Dvije godine kasnije objelodanjena je prva ekspresionistička cjelovečernja drama, »dramsko poslanstvo« *Der Bettler* Reinharda Sorgea, koje u dramaturgijskom pogledu ne krije srodnost sa Strindbergovim kasnim komadima, a tematski eksponira lik mlada čovjeka, pjesnika, koji se postupno oslobađa, u duhu Nietzscheovu, građanskih konvencija težeći za potpunom nespupanošću, za onom ekstazom duha i tijela toliko karakterističnom za poimanja ekspresionista. I to djelo Krleža zacijelo nije upoznao; uostalom, ono i u Njemačkoj nije jače odjeknulo pa je praizvedba uslijedila tek pet godina poslije izlaska knjige. Danas je to djelo samo zahvalan primjer za književnopovijesne demonstracije — na pozornici ono ne živi. Ipak, valja u našem kontekstu zabilježiti da su u *Prosjaku* primijenjeni postupci kakve nalazimo i u mladoga Krleže: pozornica se oslobađa mimetičkih obveza i postaje poprište slobodne imaginacije, tj. prostor u kojemu se privid materijalizira a stvari poprimaju značaj privida — realnost i irealnost uzajamno se prožimaju. Krležin *Michelangelo* tako je građen. Međutim, ako su posrijedi neki uzori, i Sorgea i Krležu mogao je u tom pogledu ohrabriti Strindberg postnaturalističke faze, na primjer svojom dramom *Ett drömspel* (Igra snova, 1902). U predgovoru tom djelu autor piše:

»Nastavljajući na svoju raniju igru snovima *Prema Damasku* pisac je u ovom djelu pokušao slijediti nesuvisli, prividno logičan oblik sna. Sve se može zbivati, sve je moguće i prihvatljivo. Zakoni vremena i prostora ukinuti su; zbilja zastupljena je samo skromnom osnovicom, na koju nadograđuje mašta stvarajući nove uzorke: satkane od sjećanja, doživljaja, izmišljenih zgoda, nasuvislosti i improvizacija. — Osobe se udvajaju, podvostručuju, uzajamno se zamjenjuju, rasplinjuju se, skrućuju, razlijevaju, ponovno uobličuju. Ali jedna određena svijest prožimlje sve to: svijest sanjara. Za nju nema tajni, nema nedosljednosti, nema skrupula, nema zakona.«

U tim je riječima sadržan i znatan dio Krležine dramske poetike. Razumije se da je među suvremenim modernističkim djelima bilo i drukčije strukturiranih (pa se općenito može ustvrditi da ne postoji jednoobraznost ekspresionističke drame), ali je teško druge suvremene drame — osim Strindbergovih — dovoditi u vezu s Krležinim tekstovi-

ma, pogotovu dramske novitete iz zemalja zaraćenih s Austro-Ugarskom, do kojih je tada bilo teško ili gotovo nemoguće doći.

Godine 1915. i 1916. mogu se smatrati za prijelomne na Krležinu putu prema novom scenskom izrazu: *Kraljevom* je, štoviše, postignut već osebujan vrhunac, izvanredan primjer teatra kakav je nekoliko godina kasnije u Njemačkoj nazvan »ekstatičan«.³ Da *Kraljevu* pripada posebno mjesto, u tome se kritička literatura slaže. Nije, međutim, dovoljno jasno rečeno da sajamska »legenda« nije samo originalna u spoju neobične dramaturgije i lokalne građe nego je i po cijeloj svojoj fakturi prvi primjer ekstatičnog, mahnitog teatra u Evropi uopće. I sovjetski raspoglasani teatar i Artaudova koncepcija kazališnog rituala očitovali su se tek u narednom razdoblju. Prije bi se moglo reći da je Krleža na posve iznenađujući način ostvario težnju kojoj je Richard Wagner⁴ u tradiciji romantizma nadjenao ime Gesamtkunstwerk: sintezu riječi, zvuka, pokreta i svjetla, samo bez romantičke stilizacije i oslonca u mitologiji; naprotiv, estetski izazov Krležina djela temelji se na tome što je Gesamtkunstwerk ovdje plebejska groteska.

Karakteristične nove njemačke drame, nastale u godinama neposredno prije 1915, drukčije su zasnovane. Mnogo značajnije od Sorgeova pokušaja drame su Georga Kaisera, protagonista njemačkoga kazališnog ekspresionizma. No u vrijeme koje nas zanima objavljena je, od važnijih djela, samo drama *Die Bürger von Calais* (1914), neka vrst scenskog oratorija koji eksponira i slavi lik »novog čovjeka«, oličenja samoprijegorne humanosti. Ali ekstaza je u Kaisera monumentalno stilizirana, velike su geste tako reći geometrijski odmjerene, pa je drama neobičan spoj ekspresionističkog patosa i neoklasicizma. Drugo piščevo reprezentativno djelo iz toga razdoblja, groteska *Von morgens bis mitternachts*, mnogo je bliža Krležinim umjetničkim težnjama, napose svojim stilskim srazom oprečnih elemenata. Središnji motiv, spontana evazija glavnog lika iz dosadašnjeg načina življenja, iracionalan čin oporbe protiv mehanizama i konvencija građanske sredine, vrlo je karakterističan za njemački ekspresionizam, i to ne samo dramski; to je u isti mah jedan od najizraženijih motiva cijele evropske književnosti prvih decenija našega stoljeća, pa ga susrećemo i u Krleže, naročito u novelistici: kao čežnju za drugim životom, metaforički za dalekim obalama«, novim obzorima ili čak kozmičkom ekstazom. U svakom slučaju, Kaiserov komad o parabazi i katabazi bankovnog činovnika u vrtlogu velegrada (napisan 1912, ali objavljen tek četiri godine kasnije) očituje u usporedbi s Krležom podosta

konzervativnih crta — pa je dokaz da su atributi poput »avangardan« u znatnoj mjeri relativni.

Dobro je prisjetiti se da poticaji ne dolaze samo iz književnosti. Krleža je autor kod kojega je dijalektika prožimanja neposrednog doživljava i svijesti o posebnosti književnog medija odnosno tradicija neobično izražena. Mnogo je primjera koji potvrđuju opažanje da on nerijetko i neposrednu, izvanknjiževnu zbilju percipira posredstvom svojih asocijacija o umjetnosti, pa se čini da je sav život prefiguriran u književnim ili likovnim djelima. (U tome je Krleža sljedbenik Wildea i Hofmannsthal. Podsjećam na Wildeovu misao izrečenu u eseju *The Decay of Lying* po kojoj i zbilja oponaša umjetnost, a ne samo umjetnost zbilju, paradoks koji, dakako, valja shvatiti cum grano salis.) U tom kontekstu, ponavljam, treba spomenuti da je u srazu književnih transmisija i nesublimirane stvarnosti u jednom trenutku (u povijesnom trenutku *Kraljeva* i prvih domobranskih novela) emocionalni nasrtaj zbilje postao dominantan. Prividno je protuslovlje u tome što je — bar u Krležinu opusu — udaljavanje od književnih vrela urodilo vrijednosnim usponom. Uostalom, poslušajmo što o tome bilježe *Davni dani* pod datumom 11. svibnja 1916 (str. 154):

»Sjedim na krovu kasarne, noć je, apicitis bilateralis 37.7. Brusilov, žubor Černomerca; pišem u mislima jednu wildeovsku varijaciju, kakvih sam (doista) napisao čitav ciklus, Legendu, Sodomski bakanal, Salomu, itd. i koje neću napisati nikada, a koja bi bila, kad bih je napisao, običan primjer šablone u literaturi. Trebalo bi opisati ove transporte, ove maršbataljone, ove rejone i Kajzerice, marodcimere i krankencimere, gospodina Regimentsstabsarzta dr. Krumbachera, i ovog sanitetskog generala iz Beča, koji će sjutra jednim potezom pera da odliferuje u smrt nekoliko stotina kretena, a ovo što rade Wilde, Beardsley, Backst i Klimt, sa svim našim wildeovcima, to je šablona.

Umjetničko stvaranje odvija se devedeset i devet postotaka pod znakom šablone. To znači: petrarkizam, postpetrarkizam, byronizam, wildeovština, maeterlinckovština. Oteti se šablone, to u umjetnosti znači biti ili ne biti. Samo to. Kakofonija ‚Kraljeva‘ iz prošlog augusta ili ovaj ukleti domobranski kontrapunkt, sve, samo ne šablona, koja jeste književna moda našeg vremena, ali za koju našom kulturnom svijesću moramo priznati, da je potonula sa svima nama u ovom brodolomu, kada je pobijedio graničarski kretenizam Slavka Stanzera i kompanije. Ne Zaratustra, nego Dvadesetipeta domobranska domača iz Krajiške ulice!«

Ne moramo prihvatiti Krležin sud o suvremeniciima u književnosti, izrečen bez distancije, tako reći u afektu, ali mu moramo priznati pravo da iskaže što smatra svojom umjetničkom istinom. Karakteristično je za — rekli bismo: konkurentski — nemir u umjetnosti onoga vremena da Krleža šablonom smatra stilske tendencije koje su dvadesetak godina ranije značile ustanak protiv akademske šablone: i Beardsley i Klimt sloveli su kao oličenje izazova. U tom nemiru mladi Krleža nije nimalo iznimka kada pristaje uz geslo da je imperativan put u umjetnosti opirati se šablona, što bi značilo biti neobilježen pečatom tuđeg izraza. Zanimljivo je, međutim, da Krleža svoju estetiku izvornosti temelji na objektivizmu, da polazi od neponovljivog trenutka zbilje: stvaralačka ličnost tako postaje žarište povijesnog momenta.

Vratimo se načas osječkim tezama i prisjetimo se da su se nametnula dva zaključka. Prvom zaključku — da je Krleža nepravedan prema svojim ranim dramama — možemo dodati tvrdnju da vremenska udaljenost ne zajamčuje nepristran sud, pogotovu kada se autor osvrće na neku svoju prošlu fazu. Ostaje nam drugi zaključak. Smatram da je potrebno reći da Krležino mišljenje o tekovinama nove faze, o dijalozima po uzoru na »nordijsku školu«, također zahtijeva dopunu i korekturu. Odbacivši ono što naziva »kvantitativnom«, »vanjskom« i »dekorativnom« stranom dramskoga stvaranja i opredijelivši se za komornu dramaturgiju psiholoških dijaloga, autor je bio uvjeren da je njegov korak nazad u evropskoj dramskoj povijesti za njega u isti mah neprijeporan umjetnički napredak. Kao kriterij i ovaj put navodi empirijsko mjerilo: doživljenu ili provjerljivu zbilju. »...ja sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru na nordijske škole devedesetih godina s namjerom da unutarnji raspon psihološke napetosti raspnem do što većeg sudara, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti« (*Glembajevi*. *Drame*, str. 512).

Danas je lako utvrditi da su oba stvaralačka shvaćanja relativna. Drugim riječima: ciklus o Glembajevima ne temelji se na boljoj dramaturgiji, nego samo na drukčijoj. Isto se tako razumije da naturalistička faktura kasnijih drama nije bliža zbilji nego npr. *Kraljevo* ili *Galicija* — ona je samo umjetnički ekvivalent drukčije zbilje, ili još točnije: drukčijeg izbora iz realnosti i drukčijeg viđenja životnih zbivanja. Polazište nije vizionarno ili paraboličko uopćavanje, poetska sinteza, već individualno-psihološka spoznaja. Da se izrazim Worringerovim pojmovima »Abstraktion« i »Einfühlung«: u ranim dramama preteže mašto-

vita apstrakcija koja ne pita za neposredno iskustvo, u komadima iz poznih dvadesetih godina preteže uživljavanje u likove u smislu psihološkog iskustva. Naravno je da su građa i primijenjeni naturalistički principi u *Glembajevima* isključili sve slobode transcendentnih poetskih predodžbi, sva oličenja imaginacije u Strindbergovu duhu. Ali to ne znači da drame iz agramerskog društva nisu na svoj način također artificialne odnosno (ako smetaju konotacije te riječi) simulirane: iako su prividno mnogo bliže životnom iskustvu negoli ekstatične drame (jer ljudi češće razgovaraju sa svojim odvjetnicima ili liječnicima nego sa svojim sjenama!), one građi također nameću vrlo izraženu dramsku stilizaciju, što će reći sustavnost nekih književnih postupaka.

Upadljivo je npr. da se sve tri drame ciklusa zbivaju u nekoliko noćnih sati, da komprimiraju do krajnje mjere, prikazujući samo tragični ili tragikomični vrhunac zbivanja koja imaju (analitički) svoju dugu pretpovijest. Ako je analitička drama paradigma, drama koja postupno otkriva laži ili zablude prošlosti, napose u obiteljskom krugu, Krleža se s pravom poziva na Ibsena i na Strindberga srednje faze. Međutim, teško je zanemariti opažanje da se u glembajevskoj trilogiji, usporedimo li je sa standardom Skandinavaca, ili Hauptmanna, ili Gorkoga, ili Čehova, ističe postupak koji se može nazvati esejističkom adaptacijom drame. Kao što je dijalog samo prividno naturalistički sačinjen, pa nije tipičan nego tako reći supratipičan, tako je i cijelo scensko zbivanje sukob pogleda i shvaćanja na razini argumentacije u kojoj dominira intelektualna kultura. U cijelom je ciklusu malo mjesta u kojima likovi silaze s razine esejističkoga verbalnog dvoboja postajući — poput mnogih Hauptmannovih ili Čehovljevih likova — naprosto znakovima fizičkoga bitka. U likovima i situacijama *Glembajevih* ima manje simboličkoga ambiguiteta a više društveno-povijesne eksplicitnosti — što je posljedica autorove težnje da preko pozornice progovori o društvenom kontekstu u kojemu likovi agiraju i kojega su oni eksponenti. Ono što Krleža naziva povratkom skandinavskoj dramaturgiji opredjeljenje je za dramu koja je semiotički zatvoreno strukturirana, koja ne operira postupcima poput parabase, pa stoga — želi li biti, a to je Krležina namjera, društvena panorama — mora postići eksplicitnost na razini likova. Potvrda je Krležine umjetnosti što stalni esejistički ekskurzi ne pretvaraju likove u puke *ideograme*, što, naprotiv, u našoj svijesti žive kao *idiogrami*, kao individualnosti koje odišu svojim životom, svojim protuslovljima. Ipak, misao i oblikovanje misli za te je likove primarno. Upadljiva je značajka da

većina epizoda u kojima se zbiva nešto fizički konkretno odmah postaje predmet misaonoga komentara u dijalogu, predmet meta-refleksije. Ta sekundarna aktivnost, sa znatnim udjelom intelektualnosti, postaje većinom primarna aktivnost. To je napose izraženo u Areteju, koji je zanimljiv i kao pokušaj da se spoje načela komorne i ekstatičke dramaturgije.

I ovdje se nameće zaključak da je jalovo polaziti od hijerarhije dramaturgijskih vrijednosti i dati prednost jednom od spomenutih tipova dramskoga strukturiranja. Ciklus o Glembajevima nije — gledamo li stvari u književnopovijesnoj perspektivi — umjetnički napredak u odnosu na *Kraljevo* ili *Michelangela*, ali zato ni zanos ranih drama ne zaslužuje prednost pred racionalnijom disciplinom kasnije faze. Treba, uostalom, utvrditi i to da povratak s četrdesetogodišnjim zakašnjenjem, o kojemu govori Krleža, nije naprosto povratak, već osobena adaptacija nekih dramskih iskustava naturalističke generacije, prilagodba koja uključuje spoznaje i znanja o društvu i povijesnim kretanjima kojima pisci s kraja prošloga stoljeća, razumljivo, nisu raspolagali. Sve Krležine drame napisane poslije prvoga svjetskog rata impliciraju, bez obzira na dramsku tehniku, svijest koja uslijed svoje povijesne orijentacije primjenjuje i u književnom stvaralaštvu interpretativni kontekst u kojemu klasni značaj društva dolazi mnogo jasnije do izražaja nego npr. u Strindberga.

Prednost je gledišta historičareva što on zbog mogućnosti uspoređivanja i kontekstualnih spoznaja pojave vidi mirnije, kadšto i oštrije. Smatram da je došao trenutak — i ovdje, danas, i općenito — da trajno odbacimo nepotrebno stupnjevanje Krležinih stvaralačkih razdoblja i da, baš suprotno tome, izoštrimo vid za ono što je svim njegovim dramskim djelima zajedničko. Čini se da se takvih konstanti može naći.

Sažetost (koja je ovom prilikom neophodna) zahtijeva ograničenja pa će ovdje biti govora samo o jednom obilježju — ali zato o obilježju kojemu pripada istaknuto mjesto. U kritičkoj literaturi opaženo je koliko su u našeg autora važne didaskalije, to jest oni tekstovni segmenti koji se u kazališnoj realizaciji obično pretvaraju u poruke na vizuelnom kanalu. Obilježje je Krležinih didaskalija da su one mnogo više negoli puke obavijesti o sceni ili mizansceni: one su većinom neobično važan, u punom smislu riječi integralan dio dramske strukture. Tvorevini koja je rezultat integracije pristaje naziv »totalan tekst«. Za potpuno ostvarenje teksta potrebno je čitanje. Međutim, bilo bi posve pogrešno zaklju-

čiti da je posrijedi tip drame koja se naziva »dramom za čitanje« (Lese-drama). Opreka između »knjiške« i »scenske« drame Krležinu stvaralaštvu nije primjerena. Iako u ranim djelima neki elementi izmiču realizaciji na pozornici (što je jedan od kriterija semiotičke analize), i ta su djela vitalan teatar — kao što je svojevrsna živost svojstvena i kasnijim dramama, koje su potekle iz svjesnoga dramaturškog priklona mogućnostima pozornice.

Što podrazumijevam pod »totalnim tekstom« želim pokazati primjerom iz jednog od najranijih djela, iz *Salome*. Jednočinka, sjećamo se, počinje sofisticiranim dijalogom između Salome i oficira Kaja Antonija, odnosno između Salome i helenskih filozofa. Vladareva pastorka intelektualno je nadmoćna pa se čini kao da se u njezinim blještavim i izazovnim paradoksima krije instancija krajnje kritičke svijesti. Međutim, poslije jedne od Salominih vješto formuliranih poanti slijedi didaskalija koja počinje ovom rečenicom: »Dok teče razgovor kakav se tjera oko gospodskih igara riječima, scenom odjekne glas Proroka« (*Legende*, Zagreb 1976, str. 284). U tom iskazu nazočna je svijest koju možemo nazvati meta-intelektom toga teksta: svijest koja ima kritički odnos i prema kritici kakvu zastupa Saloma, svijest koja, dakle, relativira iskaze dramskih likova, nazivajući te likove — nekoliko redaka dalje — »vještacima konverzacije«. I najblještavija konverzacija nije vrijednost sama po sebi, i ona je samo relativna povijesna pojava, ovdje — čuli smo — »gospodska igra riječima«. Krležine didaskalije osebujan su medij distanciranosti koju autor unosi u svoja dramska djela, raskrinkavajući relativan, povijesni značaj likova i njihovih pogleda.⁵ Stav što ga zauzima postulirani meta-intelekt ironičan je stav.

U razdoblju u kojemu je evropska drama prožeta ili dekorativno složenim ideologemima (kao u neoromantizmu), ili simbolističkom magijom, koja nastoji zarobiti svijest, ili apstraktnim utopijskim patosom ekspresionista, Krleža je već u svojim prvim dramskim partiturama suveren kritički duh, koji relativnost nazora umije izraziti i sredstvima imanencije, tako reći između redaka, diskretno. Izuzmemo li neka djela Bernarda Shawa, npr. komediju o Cezaru i Kleopatri (1898), teško je naći ozbiljnoga dramskog autora onoga vremena u kojega je ironija, u obuhvatnom smislu, toliko kreativna kao u Krleže.

Isto se načelo, iako drukčije oblikovano, očituje u remek-djelu mladog autora, u *Kraljevu*. Dvije glavne didaskalije, uvodna i završna, tvore neobičan okvir scenskog zbivanja: u vizuri okvirno^o teksta purgerski

sajam postaje paradigma svijeta, životnih tokova, kozmosa. »Sve to ‚kraljevsko ludilo‘ kovitla se do nevjerojatnih, luđačkih dimenzija, koje su — još samo korak dalje od globusa — u modrom i nepoznatom ništavilu, fantomi i demonsko priviđenje« (*Legende*, str. 201). Ali Kraljevo nije samo ekspresionistička apoteoza »Ritma« ili groteska koja motive koji podsjećaju na *Petrušku* Stravinskoga uzdiže do sinteze lokalnog i univerzalnog značaja. Krležino je mjesto u općoj povijesti novije drame određeno time što on stvara — i ne samo u *Kraljevu* — dramu poliperspektivnosti, dramu opreka gdje jedan pogled ili isječak zbivanja relativira drugi. Rezultat je i ovdje svojevrсна objektivna ironija, koje je Krleža majstor. U onom dijelu završne didaskalije u kojem je riječ o Janezu očituje se stilski klimaks koji teži alegoriji: »Janez pada... mrtav, kao lutka, nad kojom je nevidljiva ruka prerezala životnu nit« (*Legende*, str. 242). *Theatrum mundi*, rekli bismo. Ali naredna rečenica pripada Smetljaru u prolazu i glasi: »Na, opet se opila jedna svinjal« Poruka didaskalije i poruka Smetljara posve su oprečne i tvore zajedno onu tenziju perspektiva koja je obilježena ironijom. Zacijelo nije slučajno što ta posljednja izgovorena riječ drame korespondira u ironičnom značaju s prvom izgovorenom rečenicom teksta. Uvodna didaskalija sva je u znaku ekstaze i kozmičke, dakle prividno natpovijesne, izvanvremenske perspektive. Posljednja je sintagma: »pretpotopna vika«. Zatim odmah, u naglom rezu, kao u filmu, dolazi do ironične konfrontacije. Dacar, koji izgovara prve riječi na pozornici, citira onu »Ja sam gospon, ti si muž, ti se meni klanjal buš!« Iz kozmičke panorame samo je korak — poetski korak — do konkretne, zemaljske, iskustvene zbilje, lokalno obojene. Suprahistorijska vizija i posve određeno povijesno iskustvo predmet su sraza kakav se može naći samo u velikoj poeziji. Iskustvo tvrde zbilje, klasne zbilje, ovdje je izraženo bez ikakve ideološke eksplicacije, samo kompozicijskim postupkom — pa upravo stoga djeluje mnogo jače.

Umjetnička opravdanost koja je ovdje posrijedi uočena je u detalju — na primjeru u kojemu se ogleda načelo te dramska tvorbe u cjelini. Pođemo li od produktivnosti tog ironičkog (ili dijalektičkog) načela u Krležinu dramskom stvaralaštvu, bit će jasnija i naša predodžba o povijesnom mjestu drame *Michelangelo Buonarroti*, nastale 1918, u naponu ekspresionizma. Smatram da usporedba sa stranim djelima iz tih godina dopušta sud da je *Michelangelo* — bez obzira što danas o tom djelu

misle redatelji — zaista jedan od velikih dramskih dometa ekspresionizma.

Poput mnogih modernističkih drama iz prvih decenija našega stoljeća i Krležino djelo transcendirira pozornicu i kazalište kao ograničen medij; u zamahu pjesničke riječi dramsko zbivanje postaje poprištem sveobuhvatne pjesničke imaginacije. Međutim, Michelangelo time nije izgubio scenske kvalitete i snagu dramskog sukoba, rekao bih: vizuelnu dijalektiku, što znači da nije podlegao deklamatorskom patosu, poput djela brojnih suvremenika, za koje je Brecht već 1918. ustvrdio da proizvode papirnatu dramatiku. Ono što Krležinu viziju o umjetniku uzdiže iznad većine suvremenih drama s temom umjetničke egzistencije to je upravo onaj složen spoj protuslovnih motiva koji konstituira dramu o Michelangelu. Ekspresionističke drame prikazuju čovjeka ili kao mario-netu ili — u tragediji — kao spiritualno biće koje je smisleno jedino kao utjelovljenje ideje. Tematska je osnovica idealistički mesijanizam ili naitvan utopizam. Analitička smotra *Michelangela* pokazuje da je u tom djelu nazočan stilski obzor vremena, ali mu je stran ideološki shematizam. U protuslovljima koja razdiru umjetnikovu ličnost nisu sadržane samo psihološke kategorije nego i protuslovlja vremena i društva, i naposljetku, u najširem smislu, protuslovlja stvaralačkog čovjeka, utjelovljenja slobode, u životnom ambijentu koji ugrožava tu slobodu. S obzirom na složenost umjetničkog totaliteta Krležina je drama mnogo više nego paradigmatično djelo jednog razdoblja — ona je kao poetski tekst o dijalektici kreativnosti i individualnosti u društvenoj zbilji povijesna spona između djela kao što su Goetheov *Torquato Tasso* i Brechtov *Život Galilejev*.

Da zaključimo. Vremenski raspon Krležina dramskog stvaralaštva nije velik: obuhvaća samo dva decenija, od 1910, vremena prvih pokušaja, do 1930, kada je završen ciklus o Glembajevima. Poratni *Aretej* kasna je rekapitulacija dramskoga razdoblja. U spomenutih dvadeset godina nizali su se trajni datumi u povijesti naše drame, koja postaje u punom smislu evropska: tek od Krleže potpuni smo suvremenici evropskih umjetničkih zbivanja. Korak je, doduše, hvatala već i generacija naturalista, ali tek s autorom *Kraljeva* hrvatska drama u povijesti književnih pokreta zaista dostiže na pročelje. Znademo, međutim, da modernizam sam po sebi još ne znači ništa; kategorija inovacije u književnim djelima nije jamstvo protiv starenja i zaborava. Krleža bio je, štoviše, dovoljno hrabar da se u danom trenutku odrekne modernistič-

koga prestiža tražeći u prošlosti primjeren dramski izraz za svoj kritički osvrt na građansko društvo. Ovako ili onako, ne broji suvremenost pod svaku cijenu, već samo umjetnička snaga djela. No ta snaga živi u potpunosti samo u Krležinu hrvatskom tekstu, u originalu. Njegovu svježinu spoznat ćemo u prvom redu stavljajući djela u kontekst hrvatske dramske književnosti. To je druga, nova tema pa riječ predajem svojim kolegama.

BILJEŠKE

¹ Pitanje književnih paralela, uzora itd. našlo je, bez pozitivističke skručenosti, u literaturi o Krleži već svoje mjesto. Upućujem napose na ova djela: M. Matković, *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949; D. Suvin, *Dva vida dramaturgije*, Zagreb 1964; M. Miočinović, *Eseji o drami*, Beograd 1975; B. Donat, *O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Zagreb 1970; D. Gašparović, *Dramatica krležijana*, Zagreb 1977; Jan Wierzbicki, *Miroslav Krleža*, Zagreb 1980; V. Zmegač, *Krležijana*, »Umjetnost riječi«, 1968, br. 2, i *O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti*, »Kritika«, posebno izd., br. 3, 1969.

² O mogućnostima koje pruža usporedba između dramskog ekspresionizma i futurizma usp. V. Zmegač, *Zur Poetik des expressionistischen Dramas*, u zborniku *Deutsche Dramentheorien*, ur. R. Grimm, II, Frankfurt am Main 1971.

³ Usp. knjigu Felixa Emmela *Das ekstatische Theater*, Prien 1924.

⁴ Važnost mjesta koje pripada dramskom teoretičaru (ne samo praktičaru, tj. kompozitoru i libretistu!) Wagneru u razvitku modernoga teatra nije još dovoljno istražena i uočena. Valjalo bi na temelju suvremenog iskustva ponovno proučiti njegove eseje *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* i *Oper und Drama*.

⁵ Nije jasno kako treba shvatiti tvrdnju B. Donata u njegovoj inače vrlo poticajnoj knjizi (*O pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, str. 20) da su didaskalije u *Salomi* »objektivističke, dramski neutralne«, tj. da je njihova funkcija »isključivo tehničko-scenske prirode«.