

## KRLEŽA I HRVATSKA DRAMSKA TRADICIJA

Miroslav Sichel

Problemizirati odnos dramskog djela Miroslava Krležje prema kompleksu hrvatske dramske tradicije, kao i raspravljati o poticajima ili eventualnim utjecajima te tradicije na Krležino dramsko stvaralaštvo izazov je mnogo složeniji nego bi se to u prvi mah moglo i pomisliti. Ta složenost proistječe prije svega iz činjenice što je riječ o djelu pisca koji se od samog početka svog stvaralačkog puta nametnuo snažno kao potpuno samosvojna i originalna umjetnička ličnost, nadrastajući tokove svog vremena i literaturu prethodnika i suvremenika snagom izvanrednog i nesvakidašnjeg talenta.

Utvrđimo stoga ponajprije neke činjenice: dosadašnja je neobično obilata kritička literatura<sup>1</sup> — a pridonio je tome i sam Krležja svojim tekstovima od »Plamena«, preko »Davnih dana« do ostalih napisa — bila gotovo isključivo, kad se pisalo o dramskom stvaralaštvu, usmjerena na proučavanje i analizu dodira Krležina s evropskom dramskom tradicijom, dok se o odnosu njegova djela prema vlastitoj nacionalnoj dramskoj književnosti pisalo vrlo malo, što — vjerojatno — nije puka slučajnost.

Od »Legende« do »Areteja« tražilo se u drami Krležinoj uglavnom odjeka, veza, poticaja i utjecaja na širokoj relaciji od Dostojevskog, Wildea i »nordijske plejade« — Strindberga i Ibsena posebno — sve do

Przybiszewskog, Showa, i u novije vrijeme Faulknera — da spomenem samo neka najznačajnija imena.

I sam Krleža je, kao što je poznato, isticao ne jednom te svoje evropske uzore. Tek da se podsjetimo: u poznatom svom Osječkom predavanju prije čitanja drame »U logoru« (1928), on je, primjerice, istakao kako je počeo, u jednom trenutku, pisati drame koje su predstavljale »traženje takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom«, i to »poslije lirskog wildeovskog simbolizma« — u »Salomi«, »Legendi« i »Sodomi«.

U tom istom osječkom istupu Krleža će, govoreći o svom glembavskom dramskom ciklusu, ukazati na vlastito evoluiranje u shvaćanju dramske poetike, pa će među ostalim istaći kako »dramska radnja na sceni nije kvantitativna«, jer »(..) ne može biti dobre drame bez unutarnjeg psihološkog volumena(..)«, što je sve uvjetovalo, nastavlja Krleža »(..) da sam se odlučio da pišem dijaloge po uzoru nordijske škole devedesetih godina s namjerom da unutarnji raspon psihološke napetosti raspnem do većeg sudara, a te sudare da što više primaknem odrazu naše stvarnosti.«

Očito je, dakle: Krležina dramaturgija, i po njegovu vlastitu priznanju, svoja temeljna izvorišta iznosi iz evropske drame u rasponu od Wildea do Ibsena — grubo globalno rečeno.

Nasuprot toj jasno određenoj liniji koja samo dokazuje Krležino temeljito poznavanje literarnih, posebno dramskih događaja i procesa u evropskim književnostima (on je sam naglasio u osječkom istupu da je »kao dvadesetgodišnji dečko čitao više Švede, dekadente, Strindberga i Wedekinda nego Šenou ili Mirka Bogovića«) njegov je stav i odnos prema domaćoj dramskoj tradiciji vrlo oštar i kritičan.

Istina, on će u već spomenutom predavanju izreći kako je »prve svoje odlike izgubio zbog pisanja drama po uzoru Mirka Bogovića na križarske, viteške motive o našim burggrafima iz dvanaestog stoljeća«, ali će odmah i dodati: »(..) Mnogo sam drama napisao do devet stotina i četrnaeste o svećenicima, o grbavcima, o zrakoplovcima«, što kao temu nije mogao pronaći u vlastitoj dramskoj tradiciji, da bi zatim spomenuo »Legendu«, prvu tiskanu dramu, i u vezi s njom, značajno, posebno za njega, ime: Kranjčević. »(..) prva drama koju sam štampao bila je 'Legenda', u četiri slike, puna lirske mjesečine. Opisao sam u njoj Krista«, kaže Krleža za taj svoj štampani prvenac, »gdje razgovara sa

svojom vlastitom sjenom o problemima crkve kao da je čitao Kranjčevića.«

Trebalo bi, konačno, ponovno citirati toliko puta već iz osječke besjede citirane riječi Krležine: — »(..) Kada sam prije petnaest i dvadeset godina kao gimnazijalac, a poslije dvadesetgodišnji početnik sjeo da pišem drame, prirodno je da sam mislio da tu meštriju mogu naučiti od nekog majstora. Po našoj književno-historijskoj šemi« — nastavlja Krleža — »izgledalo mi je da bih mogao da učim tu vještinu kod Demetra, kod Markovića, kod Tresića, kod Kumičića, kod Dežmana Ivanova, glavnog inicijatora moderne i dramaturga Šenoineg Zlatarovog zlata, ili kod Stjepana Miletića, koji se je isto tako u dokolici bavio pisanjem drama (..)« — da bi došao do poraznog zaključka: »Mislim da nije pretjerano (..) da se od ovih dramatičara ne može nitko naučiti ništa, pa ni jedan gimnazijalac početnik«, s konačnim zaključkom: »U koliko se je u okvirima naše scenske književnosti moglo naučiti, to nije bilo mnogo: nešto retorike kod Vojnovića i nešto simbolizma kod Kosora. Osim Kosorovog 'Požara strasti' čitava naša moderna nije dala drame, a Vojnovićeva retorika najveća je i osnovna smetnja njemu samome: kao škola ona je djelovala kao najgori otrov dramskih dijaloga, napisanih u njegovoj sjeni.«

Istina, točno dvadeset godina poslije ovog istupa Krleža će biti mnogo tolerantniji prema našoj dramskoj tradiciji. U napisu »O našem dramskom repertoaru«<sup>2</sup> — pišući uopće o dramskim piscima svih jugoslavenskih nacionalnih književnosti, Krleža, na kraju svoje analize, pravi saldo:

»Preostaje nam da zbrojimo. Pet komedija Marina Držića, dvije-tri scene iz mitološkog teatra, zatim »Dubravka«, »Ljubovnici« i dvije ili tri molijereskne frančezarije kao varijante komedije dell'arte, svega deset do dvanaest stvari za razdoblje od šesnaestog do osamnaestog stoljeća. Zatim: tri stvari Sterije Popovića i tri do pet drama za period romantičnog teatra u devetnaestom stoljeću, po izboru poslije točne ekspertize. Od simbolizma i secesije deset do petnaest drama, plus Cankar tri, plus Nušić tri, svega trideset, dakle ukupno trideset i pet do četrdeset drama do Prvog svjetskog rata 1914—18 (..)«

Kako bilo da bilo, sa stajališta mogućnosti direktnog »učenja« dramaturške »meštrije«, Krleži su i ovdje, i pored nešto širokogrudnijeg kriterija u ocjeni dramske tradicije, u okvirima hrvatske književnosti i opet ostala svega dva, tri imena: uz prije već spomenute Vojnovića i Kosora, možda još Tucić.

Uzevši sve to u obzir, pitanje se nameće u ovom obliku: da li Krleža zaista nema značajnije veze s vlastitom literarnom — naročito dramskom — tradicijom, odnosno ukoliko pretpostavljamo da je ima, na kojoj se ona razini i u kojim aspektima uspostavlja?

Koliko je meni poznato, jedinu veću analitičku studiju na temu Krleža i hrvatska književna tradicija napisao je Ivo Frangeš, ali ostajući uglavnom na primjeru odnosa Krleža—Kranjčević.<sup>3</sup>

Nema nikakve sumnje, a naročito poslije onog što je u toj studiji izneseno, Kranjčević je nedvojbeno najznačajnije ime u hrvatskoj književnoj tradiciji koje je u Krležinu stvaralaštvu odigralo izvanredno važnu ulogu.

I dodajmo odmah: bez obzira na to što se u ovom radu govori o odnosu Krleže i hrvatske dramske tradicije, pa je, prirodno, iz tog aspekta Kranjčevićeva uloga u tom smislu samo posredna, ona je, unatoč tome, neobično važna jer označuje i određuje u određenom smislu Krležino temeljno polazište u shvaćanju smisla i funkcije umjetnosti uopće, pa prema tome i dramskog stvaralaštva. Osim toga, biblijska motivika i simbolika Kranjčevićeve poezije reflektirala se izravno i na prve Krležine dramske tekstove: od »Legende«, pa sve do »Golgot«.e.

Od čitavog niza napisa ili usputnih spominjanja Kranjčevića, a posebice od kapitalnog eseja o njemu iz 1931. godine<sup>4</sup> — Krleža je nedvosmisleno izražavao što ga je zapravo tako snažno privuklo njegovu pjesništvu. Pišući 1965. o Kranjčeviću, Krleža u nekoliko rečenica sintetizira, moglo bi se reći, sva svoja prethodna razmišljanja: — »(..) njegova autentična kranjčevićanska uzbuđenja mračna su pobuna ranjenog socijalnog nagona«, piše Krleža, »(..) a iz današnje retrospektive pouzdano svjedočanstvo kako je sve što je dao na temu buntovnog sarkazma nerazmjerno sugestivnije od poezije koja će se pojaviti preko simbolizma i modernističkog Jugendstila do postmatoševskog lirskog impresionizma i regionalizma.«<sup>5</sup>

Očito, radi se o pjesniku koji je svojim svjetonazorom, kozmičkim, astralnim uzletima, borbenašću ali i ljudskim sumnjama i dilemama bio, u stvari, vrlo blizak mladom Krleži u vrijeme njegova literarnog formiranja pred rat i u toku rata, kad i nastaju prve njegove drame. Ako je točno, a mislim da jest, mišljenje i tvrdnja Marijana Matkovića kako »(..) Krležine prve drame doduše ne tendiraju prema dekadentnoj rezignaciji, one su samo drame čovječanstva, njegova prometejska tragična borba za ljudsko dostojanstvo (..)«<sup>6</sup> onda je to upravo ono što je Krleža

mogao otkrivati i pronalaziti u pjesniku »Mojsija«, »Posljednjeg Adama« i, posebno, poetskih motiva o Kristu.

Kranjčević je pjesnik koji je intelektualnom vertikalom, jednako kao i simbolikom svoje poezije te filozofijom života otvarao neke primarne svjetove Krleži u trenutku kad ulazi u literaturu, i u tom smislu ostaje trajno prisutan u njegovu stvaralaštvu: kao primjer pjesnika koji se prvi u hrvatskoj poeziji i hrvatskoj književnosti uopće, uspio oteti uskom regionalizmu i provincijalizmu i progovoriti u ime čovječanstva, ali u isto vrijeme i u ime vlastitog naroda: — »(..) Kranjčevićovo značenje leži u tome da se u teškim književnim i socijalnim i političkim prilikama devedesetih godina prošlog stoljeća razvio bez uzora i bez preteča« — piše Krleža 1948, ističući kako je Kranjčević »(..) progovorio kao bezbožnik slobodar u ime bijede i zaostale inteligencije jednoga naroda koji je krvario više od hiljadu godina, okupiran jačim političkim i kulturnim snagama tuđinaca.«<sup>7</sup>

Definirajući na ovakav način Kranjčevića, Krleža je zapravo definirao samoga sebe! Staviti iz ovih današnjih relacija u ovom citatu umjesto imena Kranjčevića ime Krležino, ne bismo mnogo pogriješili. Jasno je sada zašto Kranjčević ostaje u očima Krležinim prototipom stvaraoca kakav on sam želi biti: svojevrsni žrec, borac-aktivista, koji stvara u neprestanom »(..) živom i organskom trzanju za neizrečenim još izrazom (..).«

I dok tako Kranjčević ostaje svjetionikom i lučonošom, jednom od rijetkih svijetlih točaka od kojih je Krleža mogao i želio nešto naučiti, i koji je doista sav utkan u njegovo književno djelo kao simbol čovječke borbe za vlastito dostojanstvo, u svom Osječkom predavanju Krleža je — sjetimo se — kao jedine dramske stvaraoce u hrvatskoj književnoj tradiciji o kojima je uopće vrijedno razgovarati spomenuo tek dvojicu: Kosora i Vojnovića.

Premda u Kosorovu stvaralaštvu Krleža kao značajno spominje samo »nešto simbolizma«, ovaj je kontraverzni stvaralac ipak mogao biti svestrano interesantan za Krležu. Istina, Kosor kao jedan od prvih dramskih pisaca uz Tucića uvodi u svoja djela scenski naturalizam inspiriran, očito, Tolstojevom dramom »Moć tmine« koja je u to vrijeme u nas bila vrlo aktualna, pa s tog stajališta vjerojatno i nije bio posebno zanimljiv za Krležu, za koga se zna da nema mnogo dodirnih točaka s Tolstojem. Ali zato drame »Požar strasti«, »Pomirenje«, »Žena« i »Nepobjediva lađa« koje, kako s pravom tvrdi Branko Hečimović, predstavljaju auto-

rovu zaokupljenost »(..) iznimnim i nadmoćnim, snažnim i strastvenim licima i njihovim izravnim i nepomirljivim sukobima sa sredinom ili oprečnim pojedincima (..)«<sup>8</sup> — mogle su zaintrigirati Krležu za neke njegove postupke u kreiranju vlastitih drama. Konačno i Kosorovo isticanje Nietzscheova natčovjeka kao i, primjerice, simbolika njegova junaka Gavanovića iz »Pomirenja« koji nosi križ kao Krist (opet Krist i opet asocijacija na Kranjčevića!) te uopće sva biblijska lica što se kao simboli kreću u toj drami mogli su, posredno, nadahnuti Krležu za neke njegove slične teme, posebno u prvom dramskom ciklusu.

Bila bi vrlo interesantna usporedba između Kosorove drame »Pomirenje« i »Kraljeva« Krležina. Košmar i u jednoj i u drugoj drami, razuzdani puk, pijani ljudi i žene, procesije, sajamsko raspoloženje i tako dalje, sve to govori o nekim sličnostima u samoj strukturi drame. Znamo li da je »Pomirenje« nastalo negdje oko 1912, ali je prvi put izvedeno 1914. godine, a »Kraljevo« je napisano 1915. godine, moglo bi se govoriti i o direktnom utjecaju Kosora na Krležu. U najmanju ruku sigurno je jedno: i jedan i drugi pisac crpe u tom trenutku osnovne poticaje iz evropskog ekspresionizma!

Vrlo je, međutim, zanimljiv odnos Krleže prema Vojnoviću koji je, neosporno, najviše i najdirektnije kao dramski stvaralac nazočan u Krležinu dramskom djelu. Ne samo po jednom novome zajedničkome evropskom izvoru, Ibsenu, prisutnom već i u »Ekvinociju«, nego prije svega po izvanrednim didaskalijama. Uostalom, Krleža to i ne taji.

Za vrijeme drugoga svjetskog rata 1942. Krleža zapisuje: »Vojnovićev stil nas je oduševljavao, jer je to bio prvi pokušaj jednog pisca da se otme našem domaćem 'stilu u gaćama' (...) Vojnovićev stil djelovao je na nas magnetski, nadahnjujući nas, jer se otkinuo od naše beletrističke paorije i hajdučije (..)«<sup>9</sup>

A 1969. još će jednom Krleža ponoviti i proširiti tu misao izrečenu dvadesetak godina prije: ovaj put samo malo kritičnije: »I ja sam bezazleno podlegao Vojnovićevim fanfaronatama, smatrajući didaskalije s opisom Bucentara u 'Gospođi sa suncokretom' pomalo uzornim usponom stila nad sivilom naše, ako se tako može reći, tadašnje pisanije.«<sup>10</sup>

Dvije su stvari, dakle, bile presudne u Vojnovićevu utjecanju na Krležu: njegov stil (kaže Krleža: »Vojnovićev 'Suton' ipak je bio u našim prilikama 'Evropa!'!) — i njegove didaskalije.

Dok je u stilu Vojnovićevu u biti pronalazio neke nove mogućnosti scenskog izraza, jer se radi i o jednoj novoj tematici (mislim tu prije

svoga na »Dubrovačku trilogiju«, i da paradoks bude potpun: tematici koja u interpretaciji Vojnovićevoj za Krležu sa stajališta idejnog koncepta predstavlja čistu nazadnost, ali izraz koji će Krležu ipak usvojiti (elementi patetike, na primjer!) kad bude pisao svoje »Glembajeve«, dakle sličnu temu ali sa suprotnih idejnih pozicija — didaskalije poznate iz Vojnovićeva opusa, u Krleže će dobiti posebnu funkciju.

Ističući već u »Plamenu« 1919. u polemici s tadašnjim intendantom Bachom, kako »(...) jedna riječ na sceni može biti mnogo veći događaj nego tri vojničke glazbe i dva mrtva kralja i sav onaj nesnosni rekvizit za koji g. Bach i njemu slični drže da je potreban za jednu dramu« — Krležu očito pledira za potpunu redukciju scene na riječ, odbacujući sve ostalo kao suvišan dekor. Radi se o tome da nakon svojih ekspresionističkih eksperimenata, okrećući se »nordijskoj školi« Krležu smatra kako »(...) napetost događaja pojedine scene ne zavisi od izvanje dinamike događaja, nego obratno: snaga dramske radnje je Ibsenovski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivizacije pojedinih subjekata, koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu.«<sup>41</sup>

U biti lirik i dramatik u isto vrijeme, a na svoj način predodređen za pripovjedača, Krležu je, usvajajući poetiku nordijske dramaturgije, s krajnjim reduciranjem scene na najnužnije, na riječ, odnosno na »problematiku psihološke dramatike« izraženu monologom ili polemičkim dijalogom, rješenje svim svojim literarnim afinitetima pronalazio upravo u didaskalijama, i to vojnovićevskog tipa: sa snažnim lirskim »štimung«-obojenjem i punom slobodom i mogućnošću kreiranja vlastitog, originalnog stila kojim će se oduprijeti kanonu pseudoromantičnog stila dovojnovećevske dramske literature, ili lirsko-epskoj šabloni predkranjčevićanske poezije.

Riječ je, prije svega, o stilu. I ako je Vojnović nesumnjivo kao dramski pisac — bez obzira na sve izvandramske, u stvari sadržajno-idejne, Krležine zamjerke (socijalna borniranost, malograđanština, i tome slično) — ostavio najviše traga u Krležinu dramskom opusu, nema sumnje da će u smislu traženja novog izraza i stila, koji neće biti, da ponovim s Krležom, »stil u gaćama« — odigrati, premda relativno mnogo posredniju ulogu još dva pisca: Matoš i Gjalski.

Krležin odnos prema Matošu je poznat. U spomenutoj je već studiji Ivo Frangeš, uspoređujući odnos Krleže prema Matošu i Kranjčeviću, napisao kako su oni »zapravo sistola i dijastola Krležina stvaranja i da

je Krleža uvijek nervoznom gestom otklanjao svoj matošizam, a isticao kranjčevičanstvo.«

I to je točno.

Ipak, upozorimo na neke činjenice koje nedvojbeno govore i o nekim osobinama koje povezuju stvaralaštvo Matoša i Krleže, što, dakako, ne mora značiti da je Matoš imao snažnijeg i direktnijeg utjecaja na Krležino djelo, iako o određenim poticajima — kao i u slučaju Kranjčevića — nesumnjivo može biti riječi.

Na primjer, lako je uočiti sličnost Matoševе i Krležine sklonosti prema vizualnom doživljavanju, slici kao primarnoj inspiraciji, a isto tako i naglašenom primjenjivanju asocijativne motivacije. Krleža, naravno, neće ostati samo na tom doživljaju, na »igri« u umjetnosti: on će je uvijek i osmišljavati, konkretizirati u određenu angažiranu, ako tako možemo reći, umjetničku poruku.

S druge strane i opet: stil. Matoš je nedvojbeno među prvima počeo razbijati konvencionalne stilske postupke pisaca 19. stoljeća, šenoinske, u biti, a bujnošću svoje rečenice, rečenicom-periodom, prožimanjem žanrova najavio ono što će Krleža u svom djelu dovesti gotovo do savršenstva.

I konačno, u našem problemu ono najbitnije: matoševski tip polemike, oštar, rezak, sočan u izrazu, u Krležinoj će se drami očitovati u izvanredno snažnoj, polemičkoj dijaloškoj formi, posebice u glembajevskom ciklusu.

Slična se problematika javlja i u odnosu Krleža — Gjalski. Ispravljajući ne tako davno svoju »nepravdu« učinjenu Đalskom u dvadesetim godinama, Krleža će istaći u novije vrijeme izraziti pripovjedački talent Gjalskoga koji je, međutim, po mišljenju Krleže, ostao »(...) opterećen prokletstvom jednog urbaniziranog književnog jezika koji se rađa s jedne, a kao pučka fraza umire s druge strane.«<sup>12</sup>

No upravo ta borba Gjalskoga za novi izraz, ti pokušaji da se normativni književni jezik, u biti okamenjen, obogati pučkim izrazom, odnosno dijalekatskim, kajkavskim jezičnim elementima — gledano iz naših današnjih relacija — doista su, uzmemo li u obzir i njegovu bujnu, baroknu frazu (sjetimo se samo uvoda u »Životopis jedne ekscelencije«, ili nekih dijelova »Perillusstrisa ac generosusa Cinteka«) — bili samo uvod u kasnije i umjetnički do danas nedostižne originalne jezične i stilske varijante (s mnogo germanizama i kajkavizama!) Krležina umjetničkog izraza: pripovjedačkog i dramskog!



No vratimo se s ove nužne digresije drami.

Jedan od ponajboljih poznavalaca Krležine dramaturgije Branko Gavella sažeto je okarakterizirao njegovo dramsko stvaralaštvo: — »Krleža već u početku svog literarnog stvaranja osjeća u sebi želju da mu riječ odjekne s pozornice (...) On osjeća u sebi jak dramsko-scenski instinkt. I baš to da dramaturška forma njegovih prvenaca na prvi pogled stavlja kazalište pred naoko neizvedive zadatke, baš to pokazuje kako je u Krleži od prvih njegovih početaka bila živa vlastita, i to veoma osebnina kazališna usmjerena kreativna nota (...)«<sup>43</sup>

Upravo u toj osebnosti Krležina dramskog talenta treba tražiti i odgovor na njegov odnos prema hrvatskoj dramskoj tradiciji.

Idući od dviju temeljnih pretpostavki svoje umjetnosti: od apsolutiziranja Riječi kao bitnosti kojom je obilježeno ljudsko biće, te stila kao izravnog izraza individualne umjetnosti čovjekove — Krleža je i u svojoj drami insistirao na neprikosновенosti svog jezika i stila.

»Pisati za scenu nije naročito mudro« — pisao je Krleža 1922. godine — »Što je štampano, štampano je kao što je napisano, a sa scene se nikad ne izgovara kako je napisano. Tu veću ulogu igraju kulise i rasvjeta i čitav niz trikova, tu našu vlastitu kožu odiru drugi po svome ukusu«.

Ne govore li dovoljno te riječi koliko Krleža od samog početka zahtijeva da bude apsolutno svoj, pa i kad je riječ o drami gdje mu je i opet, evidentno je to, najvažnija njegova autohtona riječ izgovorena u doslovnom kontekstu njegova stilskog izraza. A iz toga se može izvući i logični zaključak: Krleža je u hrvatskoj književnoj baštini držao samo do onih pisaca (pa prema tome mogao i polaziti od nekih njihovih poetika) koji su i sami tražili nova individualna rješenja u svom izrazu, suprotstavljajući se petrificiranim kanonima književnog izraza svog vremena.

A takvi su poticaji i uzori, bez dvojbe, mogli doći do Krleže samo na liniji kontinuiteta: Kranjčević — Vojnović — Matoš — Gjalski.

No na toj je relaciji najvažnije od svega uočiti da je Krleža i te kako dobro znao ujediniti, sintetizirati u svom djelu dvije kvalitete hrvatske književnosti s početka dvadesetog stoljeća: Kranjčevićev aktivizam i mesijanstvo kao koncepciju života, i borbu za novi izraz i stil na već spomenutoj razini: Vojnović — Matoš — Gjalski, i te dvije kvalitete prožeti i nadvladati svojom individualnom umjetničkom ličnošću.

Pri tome, govorimo li o dramskom stvaralaštvu, Vojnović je mogao biti i ostati najsnažnijim piscem, od kojeg je, kao prvog modernog dramskog pisca u nas, Krleža mogao, usprkos svemu, nešto i naučiti.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Podrobniju literaturu o Miroslavu Krleži vidi u »Literatura o Miroslavu Krleži, 1914—1963« (autor: Davor Kapetanić, Beograd, 1963, zatim »Bibliografija Miroslava Krleže« (autor: Davor Kapetanić, Osijek, 1968, te *Miroslav Krleža* (I), u izdanju Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 91, MH, Zora Zagreb, 1973.

<sup>2</sup> O našem dramskom repertoaru. U povodu 400-godišnjice Držićeve Tirene. »Djelo«, I, br. 1, str. 34—40, Zagreb, 1948.

<sup>3</sup> Ivo Frangeš: Krleža i hrvatska književna tradicija (na primjeru Kranjčevića) (str. 547—580). *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu* (zbornik). Izd. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Sveučilišna naklada Liber, str. 7—729, Zagreb, 1978.

<sup>4</sup> O Kranjčevićevoj lirici. »Hrvatska revija«, IV, br. 3, str. 137—158, Zagreb, 1931.

<sup>5</sup> O stogodišnjici rođenja Silvija Strahimira Kranjčevića. »Forum«, IV, knj. VII, br. 1—2, str. 5—10, Zagreb, 1965.

<sup>6</sup> Marijan Matković: Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje (str. 239—292). U knjizi: *Dramaturški eseji*. Izd. MH, Zagreb, str. 7—487, 1949.

<sup>7</sup> Odlomci iz eseja Miroslava Krleže o Kranjčeviću. »Republika«, IV, br. 11—12, str. 909—915, Zagreb, 1948.

<sup>8</sup> Branko Hećimović: Istina i mit o dramskom djelu Josipa Kosora (str. 222—264). U knjizi: *13 hrvatskih dramatičara*. Izd. Znanje, Zagreb, str. 5—542, 1976.

<sup>9</sup> Fragmenti dnevnika iz godine 1942 (7—8). »Forum«, XI, knj. XXIV, br. 12, str. 881—959, Zagreb, 1972.

<sup>10</sup> U knjizi: Predrag Matvejević: *Razgovori s Miroslavom Krležom* (str. 65). Izd. Naprijed, str. 5—178, Zagreb, 1969.

<sup>11</sup> Gospodin Bach (Dokument za historiju jugoslavenske drame). »Plamen«, I, br. 8, str. 74—76, Zagreb, 1919.

<sup>12</sup> Gjalski. *Enciklopedija Jugoslavije* 3 (Dip-Hidž) str. 460. Izdanje: Naklada Leksikografskog zavoda FNRJ, Zagreb, MCMLVIII.

<sup>13</sup> Branko Gavella: Miroslav Krleža i kazalište. »Republika«, IX, knj. II, br. 7—8, str. 569—575, Zagreb, 1953.