

UTJECAJ KRLEŽE NA SUVREMENU HRVATSKU DRAMSKU KNJIŽEVNOST POSLJEDNJIH ČETRDESET GODINA

Boris Senker

I

O Krležinu se utjecaju na suvremenu hrvatsku dramsku književnost, to jest na dramsku književnost posljednjih četrdesetak godina, u nas podosta pisalo. Na kraju prvog desetljeća razdoblja o kojemu je riječ Marijan je Matković ocijenio:

»I premda on (Krleža, B. S.) već punih petnaest godina šuti kao dramski pisac, sva naša mršava dramska književnost toga najnovijeg vremena još uvijek stoji pod njegovim neposrednim utjecajem. Njegova dramska terminologija, gradnja pojedinih scena, gradacija dijaloga, upotreba stanka, pa i čitava kompozicija činova naših mladih dramskih pisaca preuzete su s više ili manje uspjeha iz njegovih djela. Pod literarnim utjecajem *U agoniji* stoji i Begović u drami *Bez trećega*, pod utjecajem njegove dramaturgije piše Feldman, poslije mnogih eksperimenata, najbolju svoju pacifističku dramu *U pozadini*, Božena Begović *Imeđu jučer i sutra*, Marinković *Albatrosa*, a općenito svakom se dramskom početniku, samoniklom talentu, neobično teško oteti, ako ničemu drugome, a onda Krležinoj dramskoj frazeologiji.«¹

Godine 1979. Branko Hećimović izriče gotovo istovjetan sud o Krležinu utjecaju na nekoliko generacija naših dramatičara:

»Krležin upliv na razvitak hrvatske dramatke i stvaranje pojedinih dramatičara, među kojima valja nabrojiti Miroslava Feldmana, Stjepana Mihalića, Marijana Matkovića, Ranka Marinkovića, ali i Milana Begovića, Kalmana Mesarića i Rudolfa Habeduša, te na sam teatar, njegovo usmjerenje i glumačku igru (...) datira i traje naposljetku još od međuratnih godina, kad je na zagrebačkoj pozornici održano sedam praizvedbi Krležinih dramskih ostvarenja.

Krležin upliv — a on se ogleda u nasljedovanju, usvajanju, primjeni i modificiranju njegove frazeologije i leksika, ideja, tema i motiva, zatim strukturiranja djela i karakterizacija lica (...) — poprima svoj stvarni opseg i smisao tek kad ga se razmatra u kontekstu razvoja hrvatske dramatike i književne, dramske varijante hrvatskoga govornoga jezika. S Krležinim djelima u međuratnim godinama progovorio je sa zagrebačke pozornice zapravo prvi autentični dramatičar koji je ovladao suvremenim urbaniziranim govorom, dapače ga i usavršio, koji je dosljedno i ustrajno stvarao i napokon stvorio svoj osobni i samosvojni dijaloški izraz. Nijednom drugom dramatičaru u novijoj hrvatskoj književnosti (...) to nije uspjelo kao Krleži, i nijedan se drugi pisac nije toliko nametnuo svojom frazeologijom u dramskom stvaranju, a i svakodnevnom govoru, kao on!«²

Nakon uvodnog određenja sadržaja i opsega Krležina utjecaja, Hećimović govori o dodirnim točkama između Krležina dramskog opusa, s jedne, a Matkovićeve ciklusa *Igra oko smrti*, Kulundžićeve duologije o obitelji Dombrovski, Strozzijeve *Igre za dvoje*, Desničinih *Ljestava Jakovljevih* i Šnajderova *Minigolfa*, s druge strane.

Podemo li putem što su ga naznačili Matković i Hećimović te analitički usporedimo Krležina djela s djelima spomenutih autora, kao i autora imena kojih Matković i Hećimović ne navode, a koji bi se jamačno morali naći na popisu sljedbenika ili modifikatora Krležina stila, tematike, postupaka karakterizacije likova i načina oblikovanja dramskih situacija i prizora, ustanovit ćemo da se središnja struja novije hrvatske dramske književnosti — od Matkovića i Marinkovića do Šnajdera i Bakmaza — formirala pod jakim dojmom Krležina dijaloga. Utemeljenost te teze mogla bi se provjeriti — i dokazati — nizom pojedinačnih analiza.

Tako bi, primjerice, usporedba prvog prizora Matkovićeve jednočinke *Karmine* s početkom drugog čina drame *U agoniji* — a napose uspo-

redba prvih replika o »mehaničkim aspektima smrti«, koje kroz cigaretni dim iz svojih naslonjača izgovaraju dva doktora prava: Franjo Puceljsky i Ivan Križovec — pokazala da taj namjerni dramaturški citat iz Krležina djela valja protumačiti kao Matkovićevo upozorenje da će njegov Puceljsky biti utjelovljenje onoga »socijalnog model-tipa« (kako je govorio Gavella) kojega u glembajevskom ciklusu utjelovljuje dr. ius. Ivan Križovec, pa i kao upozorenje da cio dramski ciklus *Igra oko smrti* postavlja u tematsko žarište problem glembajevštine poslije Glembajevih, te prati sudbinu tipova iz glembajevske galerije od 1934. do mirkovačke katastrofe svibnja 1945.

U Marinkovićevu bi nemoćnom i nespretnom provincijalnom pseudo-inteligentu Ciprijanu Tamburlincu bilo veoma lako pronaći groteskno iskrivljene karakterne i govorne odlike krležijanskih nezadovoljnika, umjetnika i istinskih intelektualaca. Sličnost bi se zamijetila i u purgatorijski tjeskobnom ugodaju što ishodi iz sudara elemenata u prirodi i iz neželjenog susreta antagonistički raspoloženih likova.

Dijalozi između fanatika don Jere i cinika don Zane u *Gloriji*, jednoj od ponajboljih novijih hrvatskih drama, tematski, stilski i kompoziciono također podsjećaju na Krležine dijaloge, točnije na rasprave Michelangela ili Kolumba s Nepoznatim.

Mogli bi se, zatim, nabrojiti i mnogi motivi koje je Josip Kulundžić »prenio« iz *Gospode Glembajevih* u *Klaru Dombrovsku*: i Glembajeve i Dombrovske autori dovode u Zagreb sa sjevera, snabdijevaju ih kapitalom sumnjiva podrijetla, nastanjuju u reprezentativne novčarske višekratnice, usađuju u mlađe članove obitelji pomiješan osjećaj ponosa i odvratnosti zbog glembajevske odnosno dombrovskijevske krvi koju u sebi osjećaju; i Krleža i Kulundžić drže da je smrt vlasnika tvrtke podesan trenutak za otkrivanje istine da su prividno solidne firme pred bankrotom i da se u oba slučaja poslovalo nekorektno, s falsificiranim mjenicama; žene što su u obje obitelji ušle iz nižih društvenih slojeva — barunica Castelli, bivša animirdama, i Klara Dombrovska, prijašnja kitičarka — uspijevaju postati dominantnim ličnostima. Zbog tih se sličnosti Kulundžićeva drama doima varijacijom na glembajevsku temu, i to varijacijom koja tematski donosi veoma malo novoga, a stilski ostaje poprilično ispod svojeg uzora.

Igra za dvoje Tita Strozija, koji je (kako drži Hećimović) tumačeći na pozornici Krležine likove »upio u sebe njegovu frazeologiju i rečenicu«,³ također je nadahnuta glembajevskim dramama, a ponajviše dru-

gim činom *Agonije*. No, za razliku od Kulundžića koji preuzima Krležinu temu, Strozzi se, kao i mnogo prije njega Begović, oduševio virtuozno pisanim dijalogom, produhovljenom konverzacijom i izvrsno vođenim dramskim sukobom između dvije osobe, »bez trećega«.

Moglo bi se još govoriti o odjecima prepoznatljive Krležine rečenice u dramama Nedjeljka Fabrija, *Heretiku* Ivana Supeka i Violićevoj adaptaciji, odnosno lokalizaciji Feydeauova *Gospona lovca*, o stanovitim podudarnostima između Božićeva ortskomandanta Kessela iz *Pravednika* i Krležinih austrougarskih časnika iz drame *U logoru* ili novelističkog ciklusa *Hrvatski bog Mars*, o Bakarićevu poručniku Horvatu i Krležinu kadetu istog prezimena u prvome svjetskom ratu, o sličnosti tonova koji odzvanjaju iz Isusova razgovora s naslovnim likom Bakmazove drame *Simon Cirenac* i Isusova dijaloga sa Sjenom u Legendi. Slobodan Šnajder, naposljetku, u nekolicini svojih drama — *Minigolfu*, *Metastazi*, *Schočingu* i *Dijalektičkom Anticolumbusu*, na primjer — sustavno nastoji dati nove odgovore na pitanja što ih je u *Legendama*, *Vučjaku* i *Golgoti* postavljao i razrješavao — u jednoj drukčijoj povijesnoj situaciji — Miroslav Krleža, pa bi se i o Šnajderovu odnosu spram Krležina opusa moglo reći nešto više nego je to do sada učinjeno.

Zbirom spomenutih, već obavljenih ili tek predstojećih, analitičkih usporedbi dokazala bi se, kao što je rečeno, utemeljenost teze da se središnja struja poslijeratne hrvatske drame formirala pod jakim dojmom Krležinih dramskih i proznih djela. Takvu bi ocjenu zatim konzekventno slijedila i tvrdnja da nijedan hrvatski, jugoslavenski i evropski dramatičar nije na našu dramsku kniževnost posljednjih četrdesetak godina utjecao toliko koliko je na nju utjecao Krleža. I ta se tvrdnja čini neospornom.

II

U hrvatskoj su se suvremenijoj književnoj kritici i povijesti, međutim, javili i oprečni sudovi. Na kraju prvog dijela *Sukoba na književnoj ljevici* Stanko Lasić govori o »tri orijentacije koje su proizašle iz odnosa prema teoriji socijalističkog realizma poslije 1948.« Prvu naziva »orijentacijom maksimalnog očuvanja« socijalističkog realizma, drugu »orijentacijom dezagregacije sinteze«, to jest »razbijanja sinteze umjetnosti i revolucije«, a treću »orijentacijom očajničkog pokušaja da se spasi sin-

teza umjetnosti i revolucije«. ⁴ Lasić drži da se pokušaji spašavanja te sinteze najjasnije zapažaju u Davičovu govoru »Poezija i otpori« (1949), Šegedinovu referatu »O našoj kritici« (1949) i Krležinu govoru na Trećem kongresu Saveza književnika Jugoslavije (1952). Rezimiravši Krležin govor i povezavši njegov odgovor na pitanje »kako se izvući iz onoga što jesmo: imitacija i periferija?« s odgovorom Frantza Fanona, Lasić zaključuje:

»Sve tri orijentacije žive su do danas. Krležinu je viziju međutim (u raznim varijantama) slijedio vrlo mali broj pisaca i umjetnika (...) Historija je pokazala da se dosada nijedna vizija tipa Krleža—Fanon nije realizirala kao umjetnička praksa. Pitam se je li ona uopće moguća. Nije li to zapravo samo divna i tužna utopija prokletnika na zemlji? Moderni artistički bogovi i dalje žive u nepomućenom sjaju a periferne kulture (...) ostaju ono što jesu: planeti. Plenum iz 1954. s dramatičnim Krležinim istupom daleko je iza nas. Ponovo imamo *sve* što ima Evropa. U drugorazrednoj kvaliteti.« ⁵

Potpuno oprečne ocjene Krležina utjecaja na suvremenu hrvatsku književnost u cjelini, i na njezin dramski dio, posljedica su različitih pristupa problemu književnog utjecaja. Povijest književnosti i književna kritika utjecaj nekoga pisca na nacionalnu literaturu ili literature drugih naroda ponajčešće poistovjećuju s preuzimanjem, nasljedovanjem i modifikiranjem njegovih tema, motiva, likova, kompozicijskih rješenja i stila. Njegov se utjecaj, dakle, posredno očitava iz manje ili više izražene imitatorske djelatnosti drugih književnika, a opus »utjecajnog« autora takvim se pristupom zapravo svodi na zakladu motiva, stilskih značajki i drugih elemenata koje će epigoni preuzimati i ugrađivati u svoja djela. Što je tih posuđenica više, to je — tvrdi se — veći utjecaj umjetnika od kojega se posuđivalo na suvremenike i sljedbenike u literaturi. Budući da su mnogi naši dramatičari u toku posljednjih četrdesetak godina učestalo i neštedimice posezali u Krležin opus, Krleža se cijeni najutjecajnijim hrvatskim književnikom tog razdoblja.

No s književno-povijesnog stajališta s kojega Stanko Lasić prati razvoj naše lijeve književnosti od 1928. do Ljubljanskog kongresa Saveza književnika intenzitet utjecaja ne mjeri se količinom tematskih, stilskih i drugih posuđenica. Takva će povijest književnosti proglasiti zaista utjecajnim samo onog autora koji je uspio formulirati i argumentirano braniti svoju vlastitu ideju književnosti i svoje poimanje književničkog zvanja te skupiti oko sebe ili ostaviti za sobom niz istomišljenika, ali ne

istomišljenika što će varirati njegove teme, usvajati njegovu frazeologiju, preuzimati tipove i situacije iz njegovih djela, već istomišljenika koji će svaki na svoj način, sačuvavši svoju stvaralačku vlastitost, zastupati istu ideju književnosti. Prihvatimo li taj način razmišljanja o literaturi i literarnim utjecajima, morat ćemo prije pitanja o sadržaju i opsegu Krležina utjecaja na hrvatsku dramatiku posljednjih četrdeset godina postaviti pitanje o tome kakvu je ideju drame i kazališta Miroslav Krleža zagovarao u polemičkim, programatskim i kritičkim napisima te sâm — više ili manje uspješno i potpuno — objektivirao u petnaest svojih dramskih tekstova. Tek pošto postavimo to pitanje i odgovorimo na nj, moći ćemo se upustiti u pronalaženje njegovih istomišljenika među poslijeratnim hrvatskim dramskim autorima.

Morat ćemo pri tom razlikovati izravan Krležin utjecaj od »utjecaja Krležom«, to jest od pokušaja samozvanih kulturnih arbitara da svojim istupima »u Krležino ime« ili »u njegovu duhu« utječu na suvremenu dramsku i kazališnu produkciju. Naime, u četiri desetljeća o kojima je ovdje riječ bitno se promijenio Krležin književni i društveni položaj. Početkom tridesetih godina on bijaše usamljenik, *enfant terrible* naše »lijepe knjige«. O sebi je tada — u doba kad je Rudolf Meixner prepotentno vjerovao da će ga iz Literature i Društva izbaciti samo jednom aristokratskom dosjetkom o prilično strmom putu od domobranske vojarne do Gornjeg grada i kad je Ka Mesarić sa svojih literarnih »visova« *Ledu* nazivao klafranjem — napisao ovo:

»Evo već ide šesnaesta godina kako gotovo dnevno čitam o svom književnom radu mjesto kritike klevete, laži, podvale, uvrede i drzovitosti, jednu te istu staru pjesmu: 'o srebrnom rublju, o Beli Kunu, o pomanjkanju talenta i karaktera, o moralnoj korupciji, o nedosljednosti i etičkoj prljavštini'. Čitajući tako dnevno da sam 'karlist', 'frankovac', 'megaloman', 'srbofil', 'destruktivan', 'nenadaren', 'glup', 'prost', 'neodgojen', 'neobrazovan', 'umišljen', 'književni krijumčar', 'konjunkturista i šiber' ja stojim prilično sam i samo jedno žalim: da je nerazmjer između mene i ovih pojava oko mene tako ogroman! Dok sam bio mlađi žalio sam za boljim uzorima, a danas žalim za boljim protivnicima. Jer ovo što se oko mene zbiva žalosna je pojava: u bijednu sobu jednog provincijalnog hotela ušao sam sa svijećom u ruci, a po polutamnim kutovima te provincijalne sobe nastalo je micanje onih malih stvorenja što se po svojoj prirodi boje svjetlosti«. ⁶

Prije točno četrdeset godina, nakon oštrih partijskih kritika *Pečata* i »pečatovskog revizionizma«, bio je još usamljeniji nego u doba polemika s Meixnerom, Tomašićem i drugima. Od 1941. do 1945. nalazi se u posvemašnjoj izolaciji, osporavan i s desna i s lijeva. Književna i društvena rehabilitacija Miroslava Krležę počinje u prvim poslijeratnim godinama: već krajem 1946. Marijan Matković ocjenjuje da je »izvedba snažne Krležine drame« *Gospoda Glembajevi*, bila »događaj od prvorazredne važnosti«⁷ i »nesumnjivo (...) najveći uspjeh zagrebačkog kazališta u posljednje dvije sezone«.⁸ Istina, Krležę će sredinom pedesetih doživjeti izravne ili posredne napade »modernista« koji su raskid sa socijalističkim realizmom protumačili kao poziv na — prema Krležinu sudu nekriatičko, provincijsko i imitatorsko — otvaranje spram pomodnih umjetničkih pojava i strujanja na Zapadu,⁹ no takvih će napada biti sve manje. Posljednjih će petnaestak godina i dublja razmimoilaženja, do kojih je između Krležę i književnih, društvenih i političkih skupina ipak dolazilo, uglavnom ostati obostrano prešućena.

Društveni izopćenik i potcjenjivani pisac iz 1930-tih danas je jamačno najugledniji hrvatski i jugoslavenski književnik i kulturni djelatnik. Nije potrebno — a bilo bi zapravo i neumjesno — nabrajati sve formalne oznake iznimnosti Krležina društvenog i umjetničkog statusa. Ne zanima nas ta promjena, zanima nas njezina posljedica: promjena odnosa naše književne i kulturne sredine spram Krležę i njegova djela. Tridesetih godina bijaše hrabro i riskantno proglasiti se Krležinim sljedbenikom i istomišljenikom; danas se to čini veoma oportunističkim. Zbog toga se zbio i jedan paradoksalni obrat: u doba *Obračuna, Predgovora »Podravskim motivima«*... i *Dijalektičkog antibarbarusa* Meixner i Mesarić, odnosno Herman i Zogović svojim su malicioznim, dogmatskim i nevještim pisanjem uspijevali samo istaknuti Krležinu iznimnost, uspijevali su — suprotno namjeri — stvoriti blijedu, bezličnu pozadinu na kojoj se jasno ocrtavao Krležin umjetnički lik; šezdesetih i sedamdesetih godina, međutim, jednostrani su, dogmatski i nekompetentni tumači i formalistički sljedbenici »posvojili« Krležin opus, počeli ga »interpretirati«, »nastavljati« ili »varirati«, a njihovi su se tekstovi i scenska tumačenja postavili između Krležina djela i čitalačke odnosno kazališne publike kao mutno staklo kroz koje se mogu nazrijeti samo deformirani obrisi tog lika. Krležę je književni klasik, što će reći da su njegove pjesme, proze i drame — koje su prije zaista i bile samo njegove, jer ih se podjednako glasno odricala i klerikalna, i zapadnjački liberalna, i marksistička naša inteli-

gencija — postale svojinom pedagoških institucija, izdavača, antologičara, književnih i kazališnih kritičara, povjesničara, novinara, stilističara, redatelja, glumaca, književnih imitatora i svega onoga što se obično naziva »kulturnom javnošću«. Predratni su književni početnici, tragajući za dobrim uzorima za kakvima je svojedobno žalio i Krleža, sami otkrivali vrijednost njegovih tekstova unatoč svim Meixnerima i Zogovićima. Posljednjih tridesetak godina književni početnici primaju iz posredničkih ruku njegova odabrana djela — od drama je tu gotovo redovito samo glembajevski ciklus — popraćena predgovorima, komentarima, fusnotama, pogovorima i usmenim uputama o tome kako ih čitati, kako tumačiti, kako vrednovati, kako nasljedovati... Stoga danas više ne može biti govora samo o Krležinu izravnom utjecaju na našu dramsku literaturu, nego i o »utjecaju Krležom«. A te se dvije pojave ne smiju nipošto poistovjećivati.

III

Od »Hrvatske književne laži«, tiskane u *Plamenu* 1919, do referata i diskusije na Plenumu Saveza književnika Jugoslavije, održanom u Beogradu 1954, Krleža je dosljedno i ustrajno zagovarao ideju samosvojne nacionalne književnosti, angažirane književnosti koja se — svjesna svoje tradicije, ali i činjenice da je progovorila »u seljačkoj, zaostaloj zemlji barbarskog, polukolonijalnog stanja, koja vodi u evropskoj statistici rubriku umorstava i ekonomske emigracije«¹⁰ te da još uvijek govori u zemlji koja se polako izvlači iz tog stanja — neće obazirati ni na pomodne umjetničke pojave ni na prijeteće ideologije, već će jasno, dosljedno i hrabro problematizirati ovu našu, nacionalnu i povijesnu zbilju. Ocijenivši 1919. da je hrvatska umjetnost iz razdoblja moderne i poslije njega zapravo »majmunska kopija, barbarluk besmislen i zaostao (...) životarenje i utapjanje u blatu i močvari«, Krleža izriče svoj literarni credo: »Vjerujemo da će doći Spasonosni sa buktinjama i da će spaliti ovaj naš lažni tradicionalizam i romantične fraze jedne književnosti koja do ovog trenutka to nije bila ni postala. Zaorit će riječ jasna kao sunce, riječ Oslobođenja.

Nadsvodit će Spasonosni antitezu Bizanta i Rima i tako podići našeg kulturnog problema kamen temeljni.

Nadsvodit će Spasonosni gigantski sukob Azije i Evrope i tako riješiti kulturni poziv Slavjanstva.

Nadsvodit će Spasonosni borbu bijede i bogatstva i u pomirenju riješiti prvi preduvjet da čovječanstvo na ovoj krvavoj planeti otkrije dobro i lijepo.

I ako postoji linija jugoslavenske kulturne tradicije i kontinuiteta, ona se probija od bogumila na Križanića i od Križanića na Kranjčevića, duhovnih svjetlonoša, koji su nam ostavili plamena znamenja da nađemo pravi Izlaz i Spas i da ne zalutamo na varavome svijetlu ognjeva močvarnih. Na nama je da zabrtvimo uši voskom od sirenskih pjesama tradicionalnih laži i fraza, da se smiono odbijemo od svega što znači Srednji Vijek, da iščupamo Tminu iz duše svoje, pak da (...) sunemo Smjedom koji su nam osvijetlili veliki preteče naši u tri razne historijske epohe: u tmini Srednjeg Vijeka — bogumili, u predvečerje Velike Revolucije — Križanić, u osvitu naših crvenih dana — Kranjčević.¹²

Polemizirajući s klerikalizmom, nacional-šovinizmom, malograđanštinom, staljinskim dogmatizmom i larpurlartizmom ponavljao je iste ili slične riječi slijedećih četrdeset-pedeset godina, jednako uvjeren, gorljivo i postojano. Istodobno je nastojao da i u golemoj većini svojih djela — od *Lirike* do *Zastava* — objektivira ideju književnosti o kojoj je pisao u »Hrvatskoj književnoj laži« i poslije.

Za razliku od izrazitih »kazališnih praktičara« i umješnih »scenskih tehničara« Krleža dramu nikad nije dijelio od književnosti. Nije, uostalom, nikad ni književnost dijelio od umjetnosti uopće. Jugoslavensku je dramsku tradiciju ipak posebice prokomentirao u eseju »O našem dramskom repertoaru«, napisanom povodom četiristote obljetnice Držićeve *Tirene*. Iz zbira svega što na našem podneblju bijaše napisano za pozornicu od renesanse do prvoga svjetskog rata Krleža izdvaja trideset pet do četrdeset scenski i umjetnički živih djela: pet Držićevih komedija, dvije-tri mitološke igre, *Dubravku*, *Ljubovnike*, dvije-tri »francėzarije«, tri Sterijine komedije, do pet romantičarskih drama, petnaestak simbolističkih i secesionističkih tekstova i po tri Nušićeva i Cankarova djela.¹² Nije Marin Držić zastupljen s najviše tekstova zbog toga što je povodom eseju bila njegova obljetnica, nego stoga što Krleža u Držiću prepoznaje prvoga istinskog i dugo nenadmašenog predstavnika samosvojne naše dramske književnosti, prvu autorsku ličnost koja se djelom pobunila protiv suvremene književne mode, crkvenog — dakle ideološkog — uplitanja

u literaturu i nedemokratskoga političkog uređenja Dubrovačke Republike.

»Od tmastog savonarolskog, akvinskog, protuhelenskog, skolastičkog neba naše književne panorame šesnaestog stoljeća (...) odvaja se lik Marina Držića, kao lik vedra i uzvišena spomenika na rekvijemskoj sceni, gdje korovi dominikanaca, isusovaca i franjevac pale poganske knjige na lomačama kao 'porod od tmine' i gdje nema nijednog našeg glasnijeg pjesničkog imena, koje nije svršilo kao pokajnik u fratarskoj kostrijeti, kao obraćenik ili kao remeta (...)

U svijetu pobožne lirike svog velikog zaštitnika Mavre Vetranovića, koja je sva na koljenima, naivno skrušena, marijanski slatka (...), sva u znaku posmrtnih počasti cezaropapističkih (...), komedije Marina Držića veliki su smijeh nad ovom upepeljenom modom voštane liturgijske književnosti. Marina Držića teatar jeste slavenski, upravo poganski pastorele nad odrom Marulićevih rimovanih sentenca (...) Na Marinovoj karnevalskoj pozornici bije se velika i važna bitka za princip, da li je našoj slavenskoj književnosti poslanje, da bude ili da ne bude sluškinja crkve latinske ili crkve uopće«. ¹³

U pasusima o Vojnovićevu snobizmu i teatralnosti, Gunduliću, melodramama, »francézarijama«, stranačkoj pozadini hrvatske i srpske romantičarske drame, Steriji, Sardouovim odjecima u dramama naših realista i, naposljetku, kazališnim tekstovima svojih suvremenika Krležu ne analizira našu dramsku tradiciju kao književni historičar zaokupljen prošlošću, nego kao dramatičar i kritičar kojega zanima sadašnjost i — još više — budućnost dramske književnosti na ovome tlu. Jer dovodeći u pitanje Gundulićevu himnu lažnoj slobodi, on dovodi u pitanje i suvremene »lakirovke«, dovodi u pitanje vrijednost sviju literarnih spomenika »zlatnoj teladi«. Odbacujući romantičarske »agitovke«, odbacuje i suvremene drame u kojima likovi patetično i agresivno izvikuju političke, ideološke ili vjerske parole, bez obzira na to što o tim parolama kao parolama inače mislio. Osporavajući Vojnovićevo gospodarstvo, osporava i suvremeni samozadovoljni snobovski ekskluzivizam u kazalištu. S druge pak strane spomenuti odabir živih dramskih tekstova nije toliko odabir djela koja bi se mogla naći na repertoaru naših kazališta koliko odabir uzora u duhu kojih valja i danas pisati za teatar, u duhu kojih je pisao i Krleža.

Tumači i nastavljači Krležina dramskog djela gotovo redovito previđaju činjenicu da je u nevelikoj skupini jugoslavenskih dramskih klasika Krležu počasno mjesto dodijelio Marinu Držiću, ocijenivši njegov

»veliki smijeh« nad literarnim ukusom epohe i ideološkom zaglupljenošću mnogo povoljnije ne samo od lažnih nego i od iskrenih patetičnih tirada poznijih dramatičara. Previđaju je stoga što polaze od uvjerenja da je Krleža i kao dramski autor i kao kritičar izrazito nesklon komediji i humoru. Taj se sud potkrepljuje prepričavanjem već mnogo puta prepričane pripovijesti o njegovu demonstrativnom izlasku s premijere Pecijina *Roda* uz povik da »takve stvari spadaju u peštanski orfeum, a ne na scenu narodnog kazališta«. ¹⁴ No Krleža, kako sâm eksplicira, nije izašao iz kazališta ni zbog Pecijina humora ni zbog »nemoralna«, već zbog nemogućnosti da u praznim replikama Nikole i Đuđe pronađe odgovor na pitanje »Što znači ovo pisanje? Ostvarenje čega, ostakljenje kakvo, odsjaj kojih unutarnjih ljepota, odraz kakve istinitosti (...) što je to?« Izišao je zbog toga što je zaključio da »iz takvog pisanja (...) ne govori nikakav zanos, nikakvo vjerovanje, nikakav program, slabo i površno, u svakom pogledu nepouzdana znanje, u pitanjima ukusa kolebljivo uvjerenje; to je pisanje bez stava za dobro, za lijepo, za iskreno, jedan blijedi književni nihilizam vrlo sličan obzoraškom, modernističkom, tipično zagrebačkom nihilizmu, ponikao iz te khuenovske, bansko-hrvatske sredine i neodvojivo vezan za nju«. ¹⁵

Nije, dakle, Krleža nikad bio nesklon humoru — dokazivao je to i svojim djelima — bio je samo nesklon »književnoj laži«, a cijenio je »književnu istinu« — to jest »pisanje sa stavom za dobro, za lijepo, za iskreno«, angažirano pisanje iz kojega govore »zanos, vjerovanje i program«, u kojemu se očituje postojano estetsko uvjerenje — bez obzira na to kakvom tematskom i žanrovskom haljom bila odjenuta ta istina. A to se također previđa, pa je zahvaljujući jednostranim kritičkim i scenskim interpretacijama i površnom književnom nasljedovanju Krležin i krležijanski teatar postao sinonimom za krajnje uozbiljeno, antikomično, gotovo didaktično kazalište.

IV

Pođemo li, pošto smo utvrdili ili barem povjerovali da smo utvrdili Krležinu ideju drame i kazališta, putem kojega je naznačio Stanko Lasić te se upustimo u traženje iskrenih i dosljednih Krležinih istomišljenika u suvremenoj dramatici, naći ćemo se na poprilično nesigurnom području

gdje nam tematske, stilske i kompozicijske analitičke usporedbe neće nimalo pomoći. Umjesto analizama, valjat će pribjeći interpretaciji, procjenama, pretpostavkama... Rezultat će ovisiti o odgovorima na ključna pitanja: Što danas znači pisati angažirano, »sa stavom« i hrabro? Gdje je granica između nepatvorenih estetskih i etičkih programa, vjerovanja i zanosa, s jedne, te književnoga i društvenog oportunizma, s druge strane? Kome se kazalište danas zapravo obraća? Sluša li ga itko? Vjeruje li mu itko?

Netko će, odgovorivši na ta pitanja u obzoru vlastitoga umjetničkog ili znanstvenog uvjerenja i prakse, pravim krležijanskim djelom poslijeratne hrvatske dramatike proglasiti Marinkovićevu *Gloriju*, koja se može interpretirati kao dramski prosvjed protiv sviju vrsta dogmatizama i ideološkog manipuliranja ljudima. Netko će Krležinu ideju drame i kazališta pronaći u središtu Matkovićeve *Herakla*, sage o lažnim mitovima i povijesnim falsifikatima. Netko u *Dioklecijanovoj palači*, scenskoj pripovijesti Antuna Šoljana u kojoj se problematizira odnos vlasti i umjetnosti i spomenički mentalitet poltrona. Netko u Šnajderovu idejno i dramaturški nekonvencionalnom životopisu — odnosno »smrtopisu« — *Kamov*. Netko u gorljivom antiprovincijalizmu Brešanovih »grotesknih tragedija«, poglavito *Predstave Hamleta u selu Mrđuša Donja*. Netko u Violicevoj dramatizaciji i režiji Novakova romana *Mirisi, zlato i tamjan*.

Čini se da bi i takva metoda proučavanja Krležina utjecaja na hrvatsku dramsku književnost posljednjih četrdeset godina mogla rezultirati listom djela stvorenih »u krležijanskom duhu«, na kojoj bi se listi našlo gotovo jednako toliko naslova koliko ih se našlo na spisku drama Krležinih tematskih, stilskih i kompozicijskih sljedbenika. No za razliku od djela što formalno stoje pod utjecajem Krležina dijaloga, tematike i karakterizacije dramskih osoba, spomenuta se djela uzajamno isključuju, pa je svaki pokušaj »zbrajanja« i pravljenja liste unaprijed osuđen na neuspjeh. Jer ako se u *Gloriji* objektivira ista ona ideja što se objektivira u Krležinim dramama, onda je jasno da se u *Predstavi Hamleta*... objektivira neka druga ideja. Ili, drugim riječima, ako je Marinković Krležin istomišljenik, onda Brešan to nije. Ako je pak Brešan onda nije Šnajder, ako je Šnajder, onda nije Šoljan — i tako dalje. Temeljna ideja drame i kazališta ne može se modificirati ili djelomično usvojiti; ona se ili usvaja sa svim konzekvencijama, ili ne usvaja. Kompromisa nema. Zbog toga je Lasićeva tvrdnja da je Krležinu viziju umjetnosti slijedilo veoma

malo poslijeratnih stvaralaca teško oboriva. Sporiti se može samo o tome tko su ta nekolicina.

Prikazali smo sažeto do kakvih bi spoznaja mogla dovesti dva različita načina razumijevanja i proučavanja sadržaja i opsega Krležina utjecaja na hrvatsku dramsku književnost od kraja tridesetih do kraja sedamdesetih godina. Zaključili smo da je u tom razdoblju podosta dramskih pisaca usvajalo, posuđivalo, variralo i modificiralo njegove teme, stilske značajke, kompozicijska rješenja i tipove dramskih osoba, ali da je istodobno i veoma malo pisaca bilo pripravno usvojiti njegovu ideju drame, kazališta i umjetnosti uopće i živjeti s njom bez obzira na moguće posljedice. Suvremena hrvatska dramatika još uvijek nije primjereno i dostojno odgovorila na izazov Krležina dramskog opusa, koji i danas ostaje podjednako toliko usamljen i izniman koliko bijaše i prije pola stoljeća. Može li se odgovoriti na taj izazov? I kako? Prije točno deset godina — listopada 1970 — Georgij Paro izrekao je provokativan sud o Gavelli i gavelijancima:

»Bit ćemo najveći gavelijanci ako od njegovih sljedbenika postanemo vođe«. ¹⁶

I hrvatski se dramski pisci mogu približiti Krleži i njegovoj smionoj ideji umjetnosti tek ako se oslobode formalnog utjecaja *Legendi*, *U logoru*, *Vučjaka*, *Golgote*, glembajevskog ciklusa i *Areteja* te jednako smiono krenu vlastitim putem.

BILJEŠKE

¹ Marijan Matković, »Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje«, *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949, str. 290.

² Branko Hećimović, »Uvod u suvremenu hrvatsku dramsku književnost«, *Dramaturški triptihon*, Zagreb 1979, str. 149—150.

³ Isto, str. 152.

⁴ Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928—1952*, Zagreb 1970, str. 52—54.

⁵ Isto, str. 57—58.

⁶ Miroslav Krleža, »Pro domo sua«, *Moj obračun s njima*, Zagreb 1932, str. 25.

⁷ M. Matković, »Sezona 1946--1947«, nav. djelo, str. 354.

⁸ Isto, str. 356.

⁹ Usp. o tome: M. Krleža, »Referat na Plenumu Saveza književnika« i »Tekst govora u okviru diskusije«, *Eseji VI*, Zagreb 1967, str. 59—127.

¹⁰ Isto, str. 104.

¹¹ Isto, str. 113—114.

¹² M. Krleža, »O našem dramskom repertoaru«, *Eseji III*, Zagreb 1963, str. 163.

¹³ Isto, str. 144—145.

¹⁴ Usp. o tome: M. Krleža, »Slučaj direktora drame gospodina Bacha«, *Moj obračun...*, str. 114.

¹⁵ Isto, str. 117—118.

¹⁶ Georgij Paro, »Gavellin teatar i novi mediji«; u: grupa autora, *Bran-ko Gavella — život i djelo*, Zagreb 1971, str. 147.

BILJEŠKE

- ¹ Marjan Matković, »Miroslav Krleža i njegovo djelo«, *Društvo za kulturu i umjetnost*, Zagreb 1968, str. 290.
- ² Franjo Matković, »Uvod u savremenu hrvatsku dramu«, *Uvod u savremenu hrvatsku dramu*, Zagreb 1978, str. 149—150.
- ³ Isto, str. 153.
- ⁴ Stanislav Lanić, »Začetak hrvatske drame«, *Uvod u savremenu hrvatsku dramu*, Zagreb 1978, str. 23—24.
- ⁵ Isto, str. 27—28.