

KRLEŽIN DIJALOG U KONTEKSTU NACIONALNOG DRAMSKOGA IZRAZA

Radoslav Katičić

Krležina drama nedvojbeno je doživljaj koji je bitno pridonio oblikovanju duhovnoga svijeta, književne osjetljivosti i izražajne moći onih naraštaja što danas u nas žive i djeluju. Stoga je tema koja se ovdje najavljuje u naslovu sigurno jedna od središnjih kada se radi o tome da se utvrde silnice povijesnoga razvoja hrvatskoga književnog jezika naših dana, osobito na zahtjevnom području dramskoga dijaloga. Taj dijalog naime odražava napetost između standardnog i razgovornoga jezika, pa se upravo u dramskom dijalogu na osobit način kuša gibljivost i prilagodljivost standardnoga jezika, njegov uravnotežen odnos prema živim govornim navikama sredine. Iz dobro poznatih razloga, povijesnih i dijalektalnih, ta je kušnja, kad se radi o hrvatskom novoštokavskome standardu, naročito kritična. Suočeni smo tu s jednim od najzanimljivijih pitanja povijesti hrvatskoga jezičnog standarda, podjednako važnim s gledišta jezičnoga i s gledišta književnoga, što otvara daleke vidike na sociolingvistička i na estetska područja.

No, koliko je ta tema zanimljiva, toliko je i teška. Valja priznati da se bez izričita poziva organizatora ne bih usudio pojaviti se s njom pred ovim skupom. Preduvjet pak njezinu valjanu razmatranju jest da se razabere u čem leži njezina teškoća.

Nema dvojbe da svaka književna pojava, pa tako i Krležin dramski dijalog, stoji u nekom kontekstu: književnih ostvarenja, predložaka prema kojima se određuje, tradicije koju slijedi ili napušta, književnoga izraza koji je u nekom času i na nekom mjestu zadan, pa je zato svakom stvaraocu, pa i najoriginalnijem, bar kao pretpostavka, i nezaobilazan. Nitko ne može sasvim iskoračiti iz atmosfere i senzibiliteta koji ga okružuju jer bi tada izgubio svaki odnos prema izrazu kojim se stvarajući izražava, te ne bi mogao stvarati vrijednosti, jer one leže uvijek u odnosima, a o tome se pri svakom umjetničkom stvaranju upravo i radi.

Jednako, međutim, nedvojbeno stoji da je svaka književna pojava, a osobito Krležin dramski dijalog, neponovljiv individualni čin koji bez obzira na sve kontekste i pretpostavke u prvom redu izražava autorovu nezamjenljivu poruku. I što je književna pojava znatnija, vrednija i kritički provjerenija, to je to dvoje: njezina uvjetovanost pretpostavkama i njezina neponovljiva osobnost — manje razlučivo, to je više sraslo u organsku cjelinu, uvjerljivu samu u sebi i po sebi, koja nam se pokazuje kao utjelovljenje i ispunjenje svega što je bilo u njezinim pretpostavkama i predlošcima najavljeno i obećano kao vrijednost, a ujedno i kao mjerilo svake druge vrijednosti, mjerilo koje stoji samo u sebi i po sebi, nezavisno od svake pretpostavke i svakoga predloška, kao pretpostavka i predložak svemu što dolazi.

Tako nam se pri opuštenu promatranju pokazuje Krležin dijalog, pa kad treba razmotriti njegov izražajni kontekst u hrvatskoj dramskoj književnosti, nije nimalo lako naći kriterije koji će omogućiti da se pođe dalje od možda zanimljivoga, ali posve neobaveznoga ćaskanja o impresijama.

A koliko ovdje nedostaje izgrađena i proumljena metodologija, toliko je problematična i empirijska podloga za takvo razmatranje. Istina, hrvatski su dramski tekstovi, do uključivo Krležinih, uglavnom objavljeni i pristupačni, ali to ne znači da su i proučeni s obzirom na sve one podatke koji bi mogli govoriti o mogućim direktnim utjecajima jednih pisaca na druge, preuzimanju onoga što bi se u izgradnji dijaloškoga izraza moglo nazvati »tehničkom« stečevinom. A bez toga govoriti o »kontekstu nacionalnoga dramskog izraza« pothvat je prilično proizvoljan i jalov.

Ipak mislim da je bilo dobro odazvati se pozivu organizatorâ, jer ima pitanja koja zavređuju da se načmu, čak i onda kad unaprijed

znamo da im pri prvom pristupu nećemo biti dorasli. Treba se dakle ograničiti i pokušati odrediti u kojem se smislu i pod kojim pretpostavkama uopće može u ovoj prilici govoriti o predmetu. On se ovdje ne može obraditi iscrpno i cjelovito nego se jedino mogu ogledati odabrani uzorci i na temelju takvih podataka izvući neki privremeni zaključci koji ne mogu značiti mnogo više od orijentacije. Uzorci pak što se ogledaju mogu biti samo objavljeni dramski tekstovi, odabrani tako da budu karakteristični. A podaci što se dobivaju uvijek su više ili manje oštro uočene podudarnosti ili razlike među tim tekstovima.

Te podudarnosti i razlike interpretiraju se onda historijski. To će reći stavljaju se u zavisnost od vremenskoga slijeda u neki smislen razvojni niz. I upravo ta historijska interpretacija zahtijeva najbrižljivije objašnjenje. Njome se uspostavljaju veze i suodnosi kojih se odnos sa zbiljskim zbivanjem u pravilu ne da dokazati. Radi se dakle o konstrukciji koja povezuje činjenice uočene kao relevantne i pretpostavlja razvojne utjecaje kojih zbiljska narav većinom mora ostati nepoznata. Ne znamo naime koliko je jedan pisac čitao drugoga, a još manje to kako ga je čitao, što je u njemu uočavao i pamtio, što od toga opet svjesno, a što nesvjesno. Uspostavljajući dakle takvu razvojnu vezu ne tvrdimo ništa o konkretnoj naravi zbivanja koje je do nje dovelo, nego samo pretpostavljamo da je bilo nekakvo. Zasniva se pak takva pretpostavka na uvjerenju da se u živom književnom događanju izrazite i dojmrljive podudarnosti u načelu vjerojatnije objašnjavaju svjesnim ili nesvjesnim preuzimanjem i nadovezivanjem nego pukim slučajem. Sva povijest književnoga izraza zasnovana je zapravo na takvu shvaćanju.

I ne pretpostavlja se pri tom da povijesna veza zbiljskoga i djelotvornog utjecaja podudarnih tekstovnih pojava mora biti baš izravna i neposredna. Takva veza može biti i posredna i neizravna, pa opet svjedoči o razvojnom kontekstu podudarnih pojava, o dubljim i često skrovitim silnicama što određuju polazište i mjeru dometa svakom pokušaju stvaralačkoga književnog izraza. A povijest pjesničkoga ili proznoga umjetničkog jezika, pa i dramskoga dijaloga, ne može se ni istraživati ni pisati ako se puna pozornost ne posveti svim tragovima razvojnih veza, svjedočanstvima o predlošcima, inspiracijama i asocijacijama, pa makar bila i neizravna.

Činjenica je, tako, činjenica pozitivna do trivijalnosti, da prva dijaloška replika u Vojnovičevoj *Trilogiji* (1903) počinje riječju *zalúdu!*¹ Replika je nesuvisla, razdrobljena. Izvikuju je »glasovi«² dubrovačkih

gospara skupljenih u Orsata Velikoga. To dojmljivija je ta jedna riječ *zalúdu* što stoji na početku sama i izvan svakoga sintaktičkog i govornog sklopa, još dojmljivija kad se jednako izdvojena i istrgnuta odmah ponavlja i tako nas onda zaokuplja konačno i sasvim. Time je intoniran osnovni motiv *Trilogije*, sažeto je izraženo njezino temeljno raspoloženje.

Nesuvisao niz riječi uvodi nas odmah *in medias res* ne samo dramske radnje i povijesnoga zbivanja koje ona reproducira, nego i dubljega njezinog umjetničkog, a to će reći ljudskog smisla, u kojem ona govori univerzalno, nezavisno od bolno neminovnog pada Dubrovačke Republike, o doživljaju bespomoćnosti i uzaludnosti kojemu nam *conditio humana* ne dopušta da ikada sasvim izbegnemo.

A kada znamo što pojava Vojnovičeve *Trilogije* znači u hrvatskoj dramskoj književnosti, i ako smo doista doživjeli pregnantnu izražajnost riječi *zalúdu* kako se ponavlja na samom početku njezine prve, razmrvljene, replike, prepoznat ćemo je odmah sa svim vrijednosnim nabojem koji je tamo stekla kad se kao naglašena natuknica javi u replici Nepoznatoga negdje pri vrhuncu Krležine rane drame *Michelangelo Buonarroti* (1919): »*Jesi li ga vidio? Već su mu kose planule i oči mu se cijede kao gnjile šljive, a on vjeruje da će se otvoriti nebo! A nebo se neće otvoriti! Ja tebi kažem! Neće se otvoriti nikakvo nebo, i nikada se još nije otvorilo nikome! Zaludu! Nikada se neće otvoriti! I zaludu ti meni tu pjevaš o bojama i o formama kao o jedinom smislu tvog takozvanog 'umjetničkog pogleda u svijet'! Zaludu! Nisi ti sam! Kor vás pjeva u ovaj hip o svojim vlastitim pogledima na svijet, i u jedinospasavajućoj zbrci tih vaših pogleda nitko od vas zapravo ne gleda ništa i ne vidi ništa! Vi ste svi zaslijepjeni i sve je to žalosno... Eto vidiš li ga? Tone? U ovaj hip se utapa! Gori mu lađa, a on pjeva o Novoj Zemlji! A neće je ugledati! Ja tebi velim: nikad je neće ugledati! Utopit će se ogavno, ludo će se utopiti, i ribe će ga proždrijeti! Zaludu! Sve je to zaludu! Zaludu vi pjevate 'njemu', zaludu vjerujete da vjerujete, zaludu imate vi svoje poglede i uvjerenja! Pusti sve to!...² I poslije još jedan odjek, također u replici nepoznatoga: »*Čuješ li? On će ga naći! A ne vidi da mu se je već zavukao u kosti i meso, i već mu guđi svoju pjesmu! Zaludu svrdlaš i bušiš sve te knjige riocem svojim, čovječe, nećeš ga naći! Nikad ga nećeš naći! Spali sve te svoje pergamene, razbij globuse, jer te obmanjuje lúdo!...³**

U široko zasnovanom i raskošno zalihosnom nizu rečenica, koje sve u bujnim slikama izražavaju bespomoćnost i uzaludnost čovjekovu, na-

meće se tu riječ *zalúdu*, vraćajući se opet i opet, sažimajući tirade, gomi-lajući se do gotovo zaglušnog intenziteta, kao da hoće samljeti i zadnje zrnice vjere u smislenost čovjekova napora. To je onaj *zalúdu* s početka Vojnovićeve *Trilogije*. I nije on taj isti zato što bi se moglo uvjerljivo tvrditi da je Krleža na tom mjestu svjesno nadovezao ili čak aludirao na Vojnovića — što se, dakako, ne može ni isključiti — niti zato što bismo mogli tvrditi da mu je ta riječ s početka *Trilogije* ostala u pod-svijesti — što je također lako moguće — a niti zato što ona zvuči dubro-vački i ne nalazi se inače često u Krležinim dijalozima, već naprosto zato što poslije *Trilogije* ta riječ u hrvatskom dramskom dijalogu ima novu i veću izražajnu vrijednost, te se u kontekstu dijaloške dramske stili-stike, čim se za taj kontekst zna, potpuno može razumjeti jedino s tom vrijednosti, a ne bez nje. To je bitan odraz povijesne činjenice da Krleža i Vojnović pripadaju istoj književnosti. Svojom natuknicom *za-lúdu* nadovezuje se stoga prvi na drugoga bez obzira na to koji su mu bili zbiljska mreža i zbiljski slijed asocijacija.

Kada se radi o umjetničkoj stilistici neponovljivih književnih ostva-renja, bitno je i osobito zanimljivo da povijesni slijed dobiva vrijednosni korelat. Ne uspostavlja se samo veza podudarnosti između Krleže i Voj-novića, nego je za ostvarene vrijednosti pri tom relevantno da Krleža dolazi poslije Vojnovića. To naravno ne znači, kako se neko vrijeme rado rasuđivalo, da je jedan »originalan« a drugi »imitator«. Naglasili smo da nemamo nikakve podloge za tvrdnju da je tu Krleža i u kojem smislu »imitirao« Vojnovića. Ipak je, kada se gleda cjelina, jedno mjesto, i po tome jedna vrijednost, jêka, a druga odjeka, jedna govora, a druga odgovora, pa je stoga jedna vrijednost Vojnovićeva kad riječi *zalúdu* u svojem dramskom dijalogu daje posebnu i novu težinu, a druga vrijed-nost Krležina kad tako obogaćenu riječ postavlja kao biljeg i krunu u bujicu svoje rječitosti. Odatle se otvara zanimljiv pogled na to kako razna djela bez obzira na htijenje svojih stvaralaca tvore u okviru jedne književnosti, ako ne već umjetničku, a ono svakako stilističku i vrijed-nosnu cjelinu.

Ovdje dakako neće biti moguće postavljati Krležin dijalog u kontekst hrvatskoga dramskog izraza s dokumentiranom detaljnošću kakvu na-javljuje obradba uzorka što je ovdje upravo ogledan. Ne samo stoga što u okviru ovoga priloga nema mjesta za to, nego još više jer predavač nije u stanju izvršiti istraživanja potrebna da se to postavljanje utemelji. Ipak će se takva istraživanja morati zasnovati i provesti jer bez njih

nema valjane povijesti hrvatskoga književnog izraza, nema precizne i sadržajne stilistike, a i povijest hrvatske književnosti ostaje bez njih u mnogome »izvanjska«.

Kontekst hrvatskoga dramskog izraza, u kojem stoji Krležin dijalog, određen je nizom konstantâ koje su relevantne i za Krležino stvaranje. Temeljni problem, koji se s raznih strana već isticao, sastoji se u odnosu između ekskluzivnih zahtjeva priznatih jezičnih standarda i zbiljskih razgovornih navika, koje jedine mogu udahnuti dijalogu živost.

Dramsko stvaranje načelno je u tom pogledu dvojako. Na jednoj strani stoje djela u kojima se dijalog vodi na najsvečanijem pjesničkom jeziku, pa se ona, ako se ne nameće svojom klasičnom i paradigmatičkom pjesničkom vrijednosti, i ne mogu doista izvoditi na pozornici, nego samo čitati ili naizmjenično i zborni recitirati. Takve su u novijoj hrvatskoj književnosti drame Ivana Kukuljevića, Dimitrija Demetra i Franje Markovića. Razumljivo je da ih današnji istraživači kazališta i njegove literature slabo cijene, jer doista nemaju nikakve žive veze s kazalištem, ali im time ni vrijednost ni važnost nisu konačno ocijenjene, nego njima treba da se ozbiljno pozabave istraživači nekazališne književnosti, i osobito istraživači povijesti književnoga, naročito pjesničkoga, jezika.

Na drugoj strani razvija se dramska književnost koja je, i onda kad joj tekst i za čitatelja posjeduje veliku vrijednost, na prvom mjestu namijenjena izvođenju na pozornici. Takve se drame konačno mogu ocijeniti jedino s teatrološkog gledišta, i kada se danas govori o dramskoj književnosti, misli se upravo na njih. U njima je živost i odatle izvodljivost dijaloga jedan od temeljnih preduvjeta uspjehe. Osobito je pak to zaoštreno u razdobljima koja se odbojno odnose prema recitaciji na pozornici. To opet znači da dramski dijalog mora imati podlogu u razgovornim navikama jedne sredine, da mora biti književna stilizacija živoga razgovora.

Hrvatska prozna dramska književnost od Držića do Brezovačkoga doista je tako zasnivala i stilizirala svoj dijalog, pa je i odatle postizala svoje zamjerne vrijednosti. Ti pisci još nisu bili sputani novoštokavskim standardnim jezikom, on im se još nije nametao kao mjerilo. Razgovorne navike koje su stilizirali nisu bile razapete između priznatih vrijednosnih aspiracija normativnoga kanona i živih, a nepriznatih, stilističkih vrijednosti govorne sredine. Promijenio se položaj poslije narodnoga preporoda, kad je novoštokavski književni standard uveden na svem hrvatskom području osim Gradišća. Dramska se književnost nije mogla isključiti od nje-

gove mjerodavnosti i to bi već samo po sebi stvaralo teškoće na prijelazu u standardnojezično razdoblje. No taj je prijelaz bio još više otežan time što hrvatski novoštokavski standardni jezik u razdoblju svojega zametanja (17. i prva polovica 18. st.) i ranoga razvoja (druga polovica 18. i prva tri desetljeća 19. st.) ne samo da se na pozornici nije upotrebljavao izvan skromnoga okvira isusovačkih i franjevačkih đačkih predstava, pa ni kakvoga uzora nije bilo na koji bi se bilo moglo osloniti i koji bi bio mogao pokazati put u budućnost, nego se prema tom novom standardu još nisu bili razvili manje-više substandardni razgovorni oblici, koji su dramskom dijalogu nužno potrebni. Razvoj razgovornoga substandarda tekao je u Hrvata vrlo sporo, od regije do regije različito, i do danas još nije završen.⁴

U književnoj sredini s izgrađenim standardnim jezikom neće dramski dijalog, osim kad za to ima posebnih razloga, biti stiliziran substandardno. Ali je razgovorni substandard pri stiliziranju standardnojezičnoga dramskog dijaloga dobrodošla orijentacija o tome na koju će se stranu i u kojem smislu stilizaciji dijaloga dati gipkost i živost, kako će se izbjeći neprirodna ukočenost i bombastična pretencioznost, a kad treba, pruža razgovorni substandard i mogućnost da se na tren uteče prerigidnim zahtjevima normativnoga kanona. Razgovorni substandard i sam je po svojoj naravi orijentiran prema standardu, pa orijentacija na nj i povremeno izmicanje na njegovo područje ne narušavaju načelnu standardnojezičnost stilizacije dramskog dijaloga.

Razumljivo je dakle da je hrvatska dramska književnost od ilirskog preporoda i općega uvođenja novoštokavskog jezičnog standarda obilježena traganjem za primjerenom stilizacijom dijaloga. Takav je kontekst u kojem stoji i Krležin dramski dijalog.

Prvi koji se na tom polju okušao bio je Antun Nemčić. Njegova komedija *Kvas bez kruha* (1846, objavljena 1854), ne ulazeći ovdje u istančanju ocjenu, nedvojbeno se može smatrati uspješnim scenskim djelom. Njezinim piscem, kojega smo tek mi danas opet sposobni razumjeti i cijeniti, morat će se još vrlo ozbiljno pozabaviti istraživači hrvatske stilistike. Treba još dokumentirano odgovoriti na pitanje odakle tome kajkavskomu plemiću njegovu štokavština, gdje je naučio onako nadmoćno i istančano (a to ovdje ne znači »narodski«, u smislu Maretićeve škole) baratati njome. Imamo doista razloga zažaliti što su se čuvari zavjetnoga blaga hrvatskih stilskih vrijednosti dugo vremena tako malo obzirali na njega.

Nemčić se za svoju komediju inspirirao na zbiljskom događaju, restauraciji časništva Križevačke županije, koju je sam doživio. U dramskom dijalogu stilizirao je govorne navike sredine kojoj je i sam pripadao i koju je izvršno poznao. Problem koji mu je postavljao novi »ilirski« standardni jezik riješio je tako što ga je u dramski dijalog uveo u principu onako kako se javljao i u životu. Obrazovaniji dio plemstva, onaj koji u županijskoj politici igra aktivnu ulogu, krug kandidata dakle za časničke funkcije govori standardno, jer to su napokon ljudi poput samoga Nemčića, krug u kojem se kretao, a mali županijski glasači, »plemenita braća«, sitni i neizobraženi plemići Križevačke županije, govore jezikom koji po svojoj stilizaciji treba da bude tradicionalna kajkavština, jezik kakav se razvio i nametnuo u usmenom saobraćaju domaćega plemstva kalničkoga kraja. U dijalogu se dakle odražava zbiljska i autentična dvojezičnost. Po tome je poraba standardne štokavštine u Nemčićevoj komediji postala prirodna i neusiljena, iako nema dvojbe da su čak i uvjereni domoroci tu prikazani jezično »ilirskijima« i štokavskijima nego su i najoduševljeniji i najčvršći među njima tada doista bili. Još više to vrijedi za njihove oportunističke protivnike.

Takvim rješenjem Nemčić je postigao još nešto. Uvodeći u komediju izobraženi krug koji govori štokavski i suprotstavljajući ga kajkavskom govoru sitnoga plemstva, postavio je na pozornicu ljude slične sebi, koji iz uvjerenja i opredjeljenja, ili prilagođujući se tonu krugova kojima pripadaju, nastoje svoj govor stilizirati štokavski, prihvaćajući tako standard jasno različit od svojih spontanih govornih navika, trudeći se, jednom s više, a onda opet s manje uspjeha da udovolje zahtjevima normativnoga kanona. A samim time je njegova neautentična i standardna štokavština, upravo svojom neautentičnošću, napregnutošću i neujednačenom uspjelošću, postala prirodna i uvjerljiva, živa i zbiljska, jer su kajkavski Hrvati koji su se pod utjecajem ilirskog strujanja trudili da se u razgovoru služe standardnom novoštokavštinom govorili upravo tako nekako. Standardni jezik, koji tada još ni iz daleka nije bio u stanju sam ponijeti autentični dramski dijalog, svladan je tu tako što je kao jedan element stilizacije uključen u autentično višejezičnu situaciju, čime su i znakovi njegove neautentičnosti kao razgovornoga medija postali žigom autentičnosti višejezične situacije koja se u tom dijalogu prikazuje kao cjelina.

Nemčićevo rješenje nametnulo se svemu dijalogu novije hrvatske drame. Može se izreći opće pravilo da u toj drami nema živoga i auten-

tičnog dijaloga koji ne bi bio višejezičan. U novijoj hrvatskoj drami ne govori se stoga nigdje samo jednim jezikom. Vrijedi to za pučki igrokaz, koji nam ovdje može predstaviti Josip Freudenreich svojim *Graničarima* (1857), gdje uza svu sukladnost graničarskog ambijenta i standardne novoštokavštine dobro dolazi njemačka makaronština sobarice Karoline da barem kontrastom pokaže nešto kao narodsku jedrinu u dosta ukočenim štokavskim replikama.

Šenoa je u *Ljubici* (1865) mnogo dosljednije proveo štokavsku stilizaciju kao medij u koji je uspio transponirati ono što je doživljavao kao zagrebačku društvenu konverzaciju. Tu je doista standardni jezik uveden u dramski dijalog jer svojim neutralnim oblikom prenosi i u sebi skuplja vrijednosti i govorne ugođaje koji su u zbilji bili vezani za sasvim drukčije oblike jezika. A ipak se i tu vrlo izrazito uvode elementi koji, karakteristično istaknuti, predstavljaju u nekih lica zagrebačku kajkavštinu. Takvi su Paunovičkini deminutivi *jušica* i *govedinica*, a poneki izraz kao *mladi kurmaheri* diskretno markira njemački element u kompleksnoj višejezičnosti zbiljskoga onovremenog zagrebačkog razgovora. Latinski ulomci kao *revera* ili *per amorem Dei* uspostavljaju simboličku vezu s latinskom tradicijom feudalne Hrvatske.

S Ivom Vojnovićem dosegao je hrvatski dramski dijalog novu razinu. Replike postaju razglobljene i dinamičke. Dramsko zbivanje tu nosi riječi, a ne vuku više riječi dramsko zbivanje. Ali je višeriječnost dijaloga ostala kao nepokolebana konstanta, pa i Vojnović u dobroj mjeri upravo time daje svojem dijalogu živost i uvjerljivost. Zbog velike blizine između dijalekatske osnove standardnoga jezika i dijalekatske osnove dubrovačkoga gradskog razgovornog jezika granice tu nisu oštre. Standardni jezik, u Vojnovićevo doba već čvrst i funkcionalno osposobljen, u nemirnim i razdrobljenim replikama njegovih dramskih osoba prisutan je kao stalno mjerilo, kao pozadina dubrovačkoj idiosinkratičnosti govornoga jezika. A uz tu temeljnu višejezičnu napetost bitni su još talijanski, francuski pa i njemački fragmenti, koji naznačuju istinski jezični raspon konverzacije što je u dijalogu stilizirana gotovo sasvim hrvatski s jakom dubrovačkom bojom.

Milan Begović, koji je prije Krleže počeo objavljivati drame, a onda na velikom dijelu životnoga puta radio istodobno s njim, predstavlja u krugu pisaca što se ovdje ogledaju najčišću standardnojezičnu dramu. Sličan je u tome Šenoi u *Ljubici*, i kod njega je višejezičnost samo diskret-

no naznačena, pa je i kod njega prisutna, ako on i jest u tom pogledu granični slučaj.

Begovićev dijalog postigao je glatku gipkost nasuprot Vojnovićevoj izlomljenoj i razdrobljenoj. Ta superiorna glatkoća ostaje na površini i onda kad govori o dubokom. Krležin dijalog također je postigao glatku gipkoću, ali je u replike uveo nabreklu rječitost što svojom silinom izražava unutrašnju razrovanost ljudskoga bezizlazja. Ako u Krleže izoštrano fina estetska osjetljivost i jest uvijek prisutna, makar u prizvuku dijaloga, ona se tu ne nudi kao ultima ratio, kao posljednji smisao što nadilazi razdrtost sukoba, pa po tome i kao Arhimedova točka, što Begović i u najdramatičnijim dijaloškim partijama opet i opet daje da se osjeti.

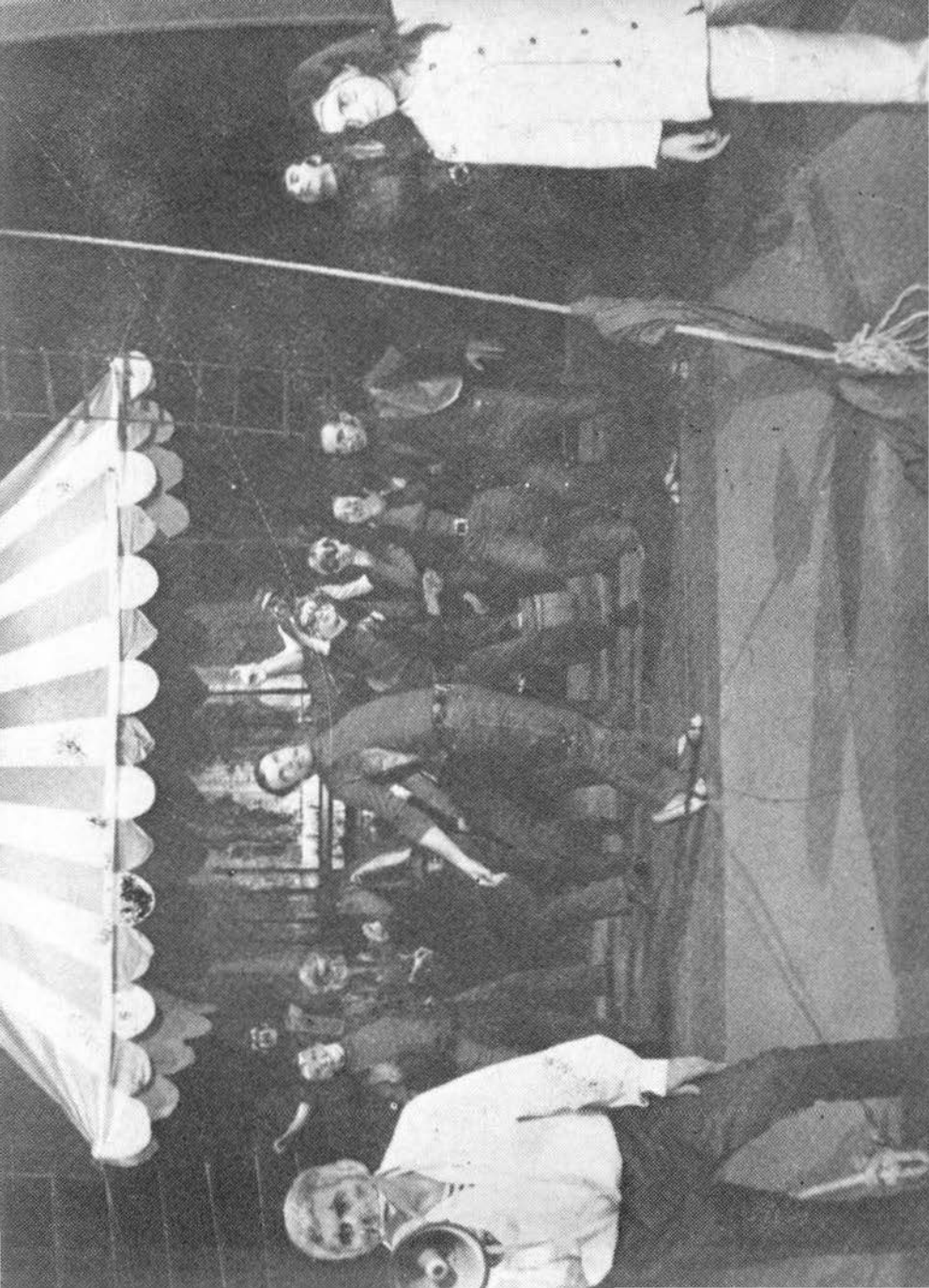
Višejezičnost Krležina dijaloga tako je markantna da o njoj ne treba gubiti mnogo riječi. Tu konstantnu značajku poslijepreporodnoga hrvatskog dramskog izraza razvio je on do razmjera upravo kolosalnih. Nisu to samo one njegove tirade i čitave replike na njemačkom i drugim stranim jezicima, nego i razni registri hrvatskoga jezika, dijalekatski, a i standardni. Polivalentnost standardnog jezika, njegova mnogobrojna vrijednosna obuhvatnost, pojavljuju se u Krležinu dijalogu u neobično širokom i pomno izdiferenciranom, višejezičnom rasponu. Tako se i s toga jednoga gledišta razabire da je Krležin dijalog čvrsto ukorijenjen u iskustvu hrvatskoga dramskog izvora, a ujedno predstavlja prodor u nove, još neistražene prostore i ostvaruje nove, dotada nedosegnute, vrijednosti.

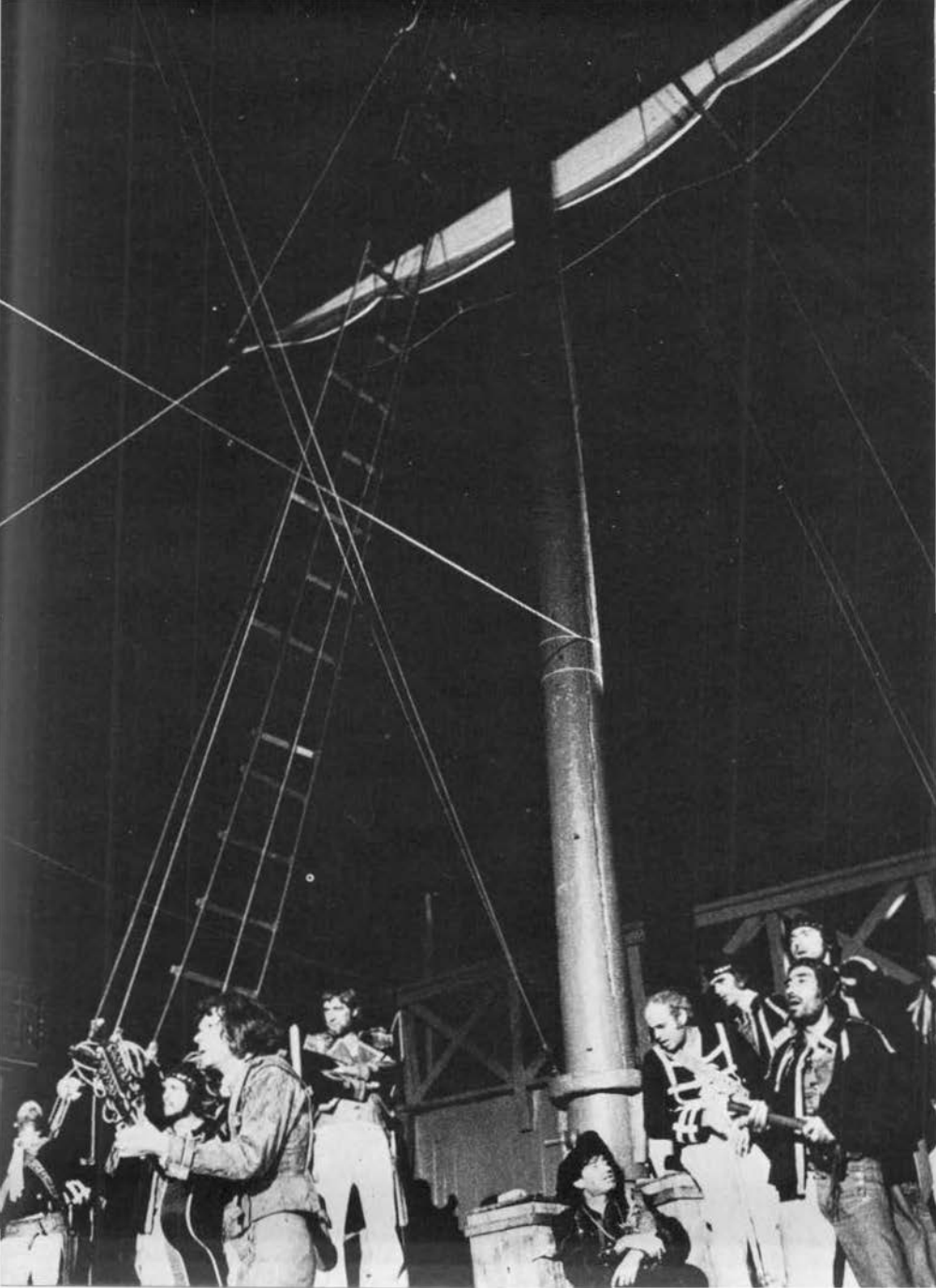
Pokazuje se to i na drugome. Zanimljiv je u tom pogledu položaj i uloga monoloških partija. Nemčiću je u *Kvasu bez kruha* jedan monolog poslužio kao ekspozicija radnje. Na samom početku ambiciozni kandidat Bezobrazić, koji na restauraciji želi dobiti položaj županijskoga velikog suca, govori sam i otkriva svoje misli i težnje. Da ublaži neprirodnu namještenost takve ekspozicije, Nemčić je razbio govor u kratke i odsječene rečenice, koje izriču, ne opisuju i ne razlažu, a kratkim i oskudnim didaskalijama upućuje na promjene u tonu i držanju kojima se donekle razbija monotonija. Sve to dakako ne može sakriti namještenost scene i replika, govora u kojem se, makar u prividnu neredu, ipak pomnjivo nižu svi podaci potrebni za ekspoziciju.

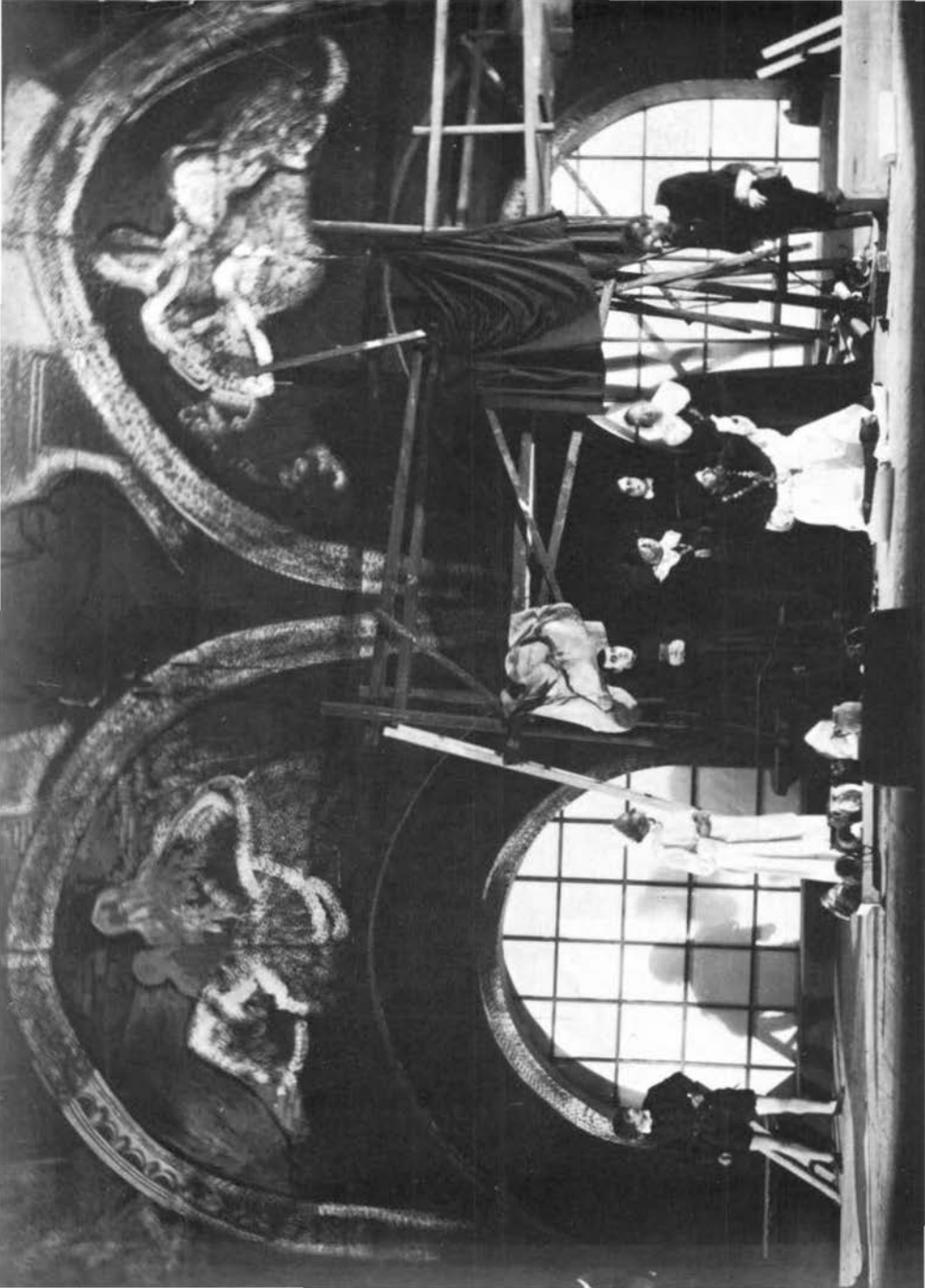
Šenoa u *Ljubici* uvodi dramsku radnju na posve isti način. Tek je tu monolog Đure Radića znatno dulji. Scena je živahnija, govor razu-

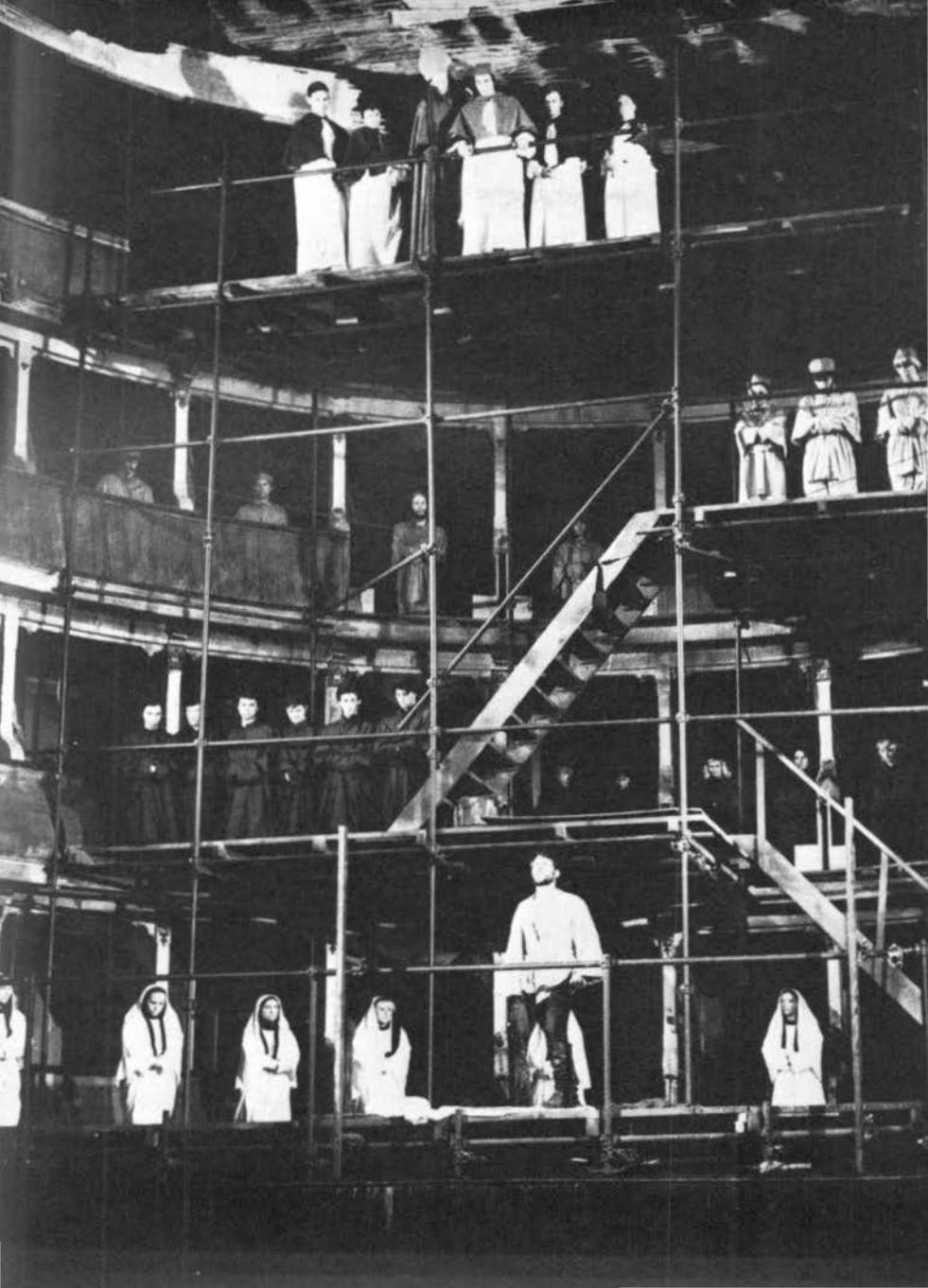


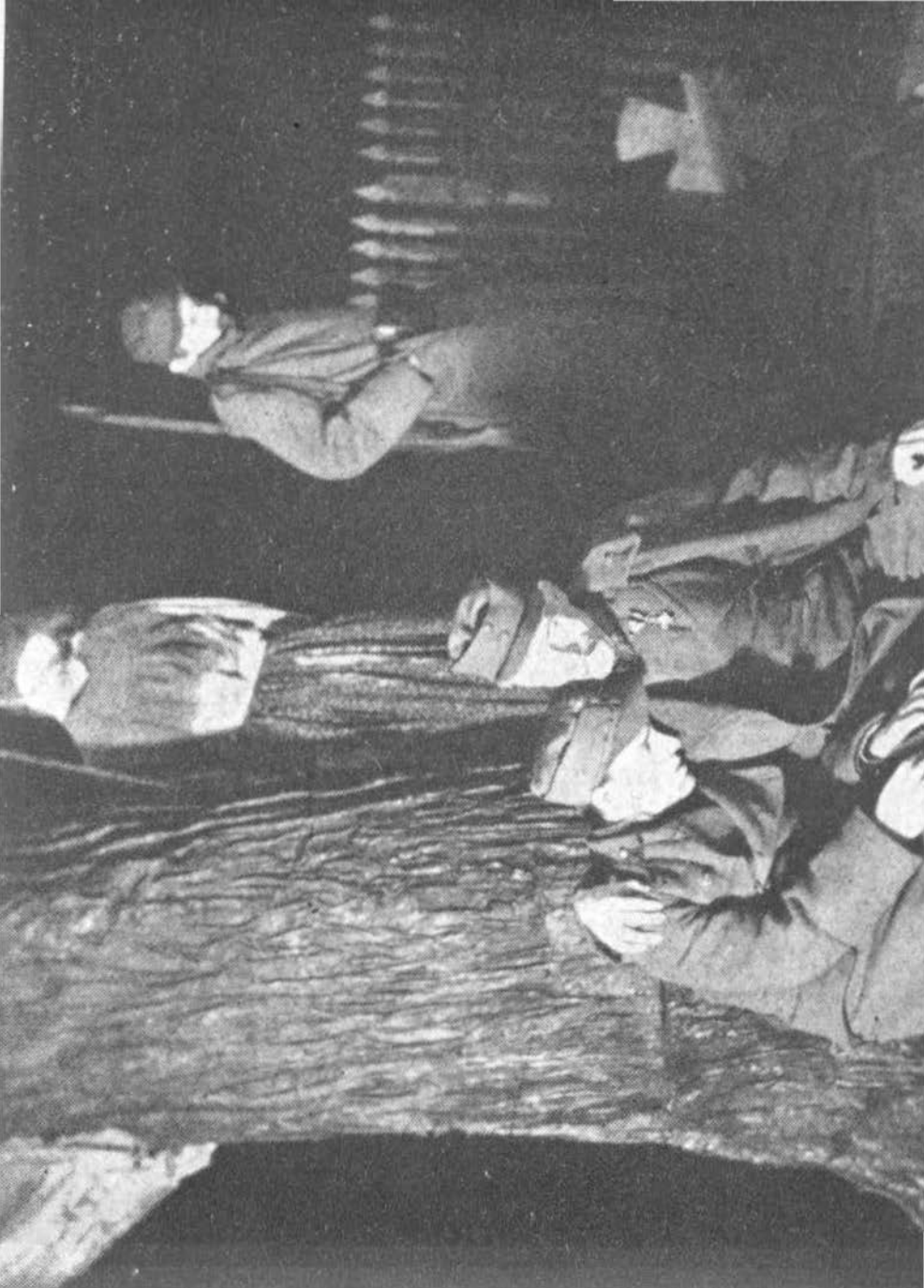


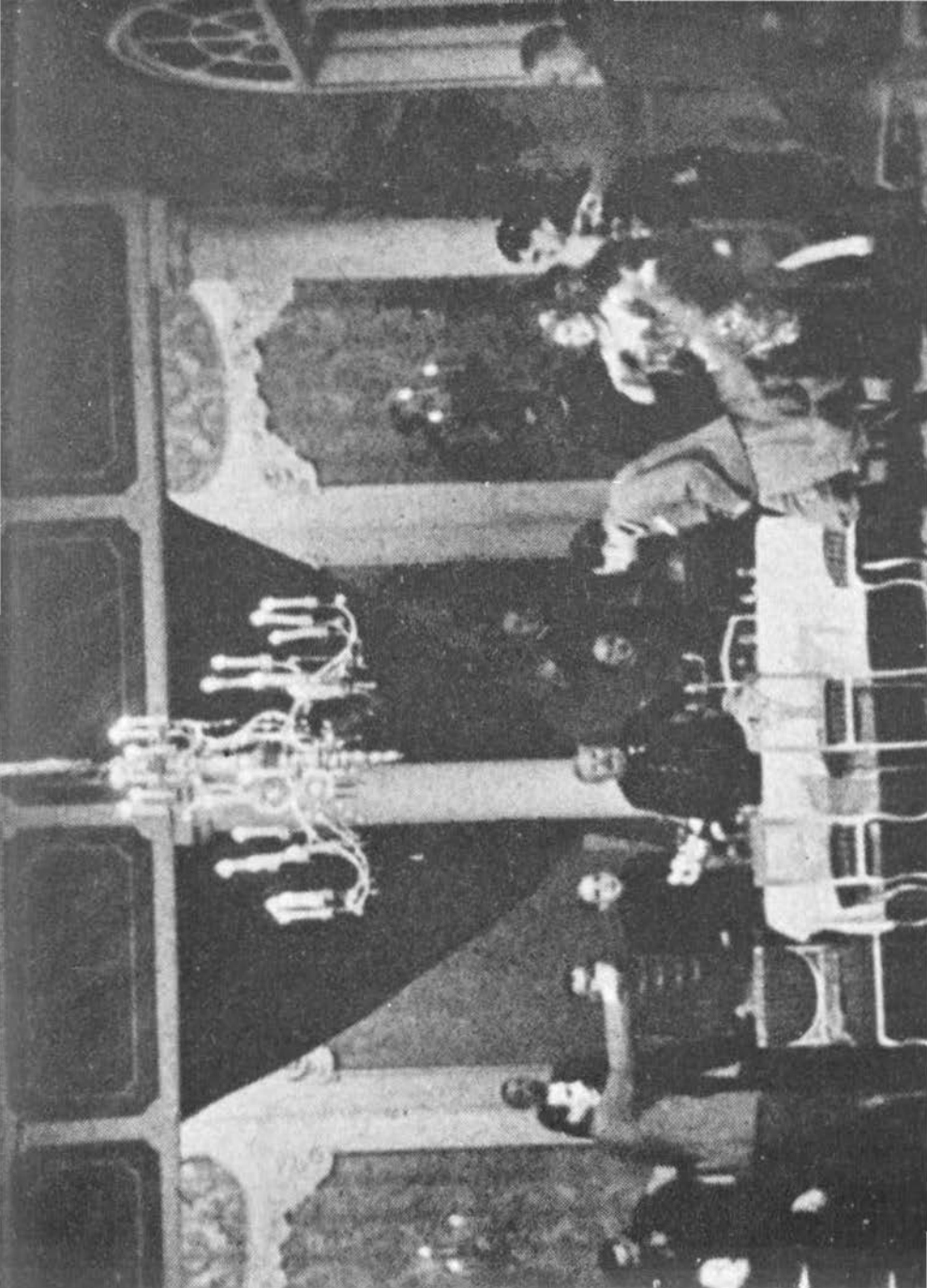












deniji, ton jednako šaljiv, a živahniji, ali je i namještena ukočenost svime time tek slabo prikriivena.

Freudenreich odstupa tek prividno od te sheme. *Graničari* počinju pravim razgovorom između Joce i Mare. Ali taj razgovor je samo naznačen, a u trećoj replici dolazi dulji Jociin govor, koji samc formalno nije monolog, i u njemu je ekspozicija. Ona je čak potankc izvedeno pričanje i razlaganje jer to pisac tu može sebi dopustiti pošto je uveo Macu, koja sluša kako joj Joco priča i razlaže. I tu kao i u prije spomenutim monološkim ekspozicijama didaskalije su škrte i ograničuju se na najnužnije upute.

Vojnovičeve drame označuju u tom pogledu bitnu promjenu. U njima nema tekstualno cjelovite ekspozicije. Drame počinju dijalogom živim do rastrganosti, odsječenim i razbacanim rečenicama, nerazumljivim, na prvi pogled nesuvislim, ali sugestivnim. I treba se dugo probijati po pržini toga dijaloga da mu se pohvataju niti, pa da se onda sugerirano raspoloženje nadopuni razumijevanjem. Ekspozicija je u tom dijalogu implicitna, a razgovor se u njemu od prvoga početka stilizira prirodno i živo.

Ako se, međutim, u Vojnovičevu dijalogu istanjila ekspozicija, nabujale su didaskalije. I ne samo opsegom. Dok su to u starijim dramama tek scenske upute, kojih se estetski smisao može očitovati tek na pozornici, u Vojnovića su didaskalije — literatura. Efekt im je tako izrazit i tako osobit, da se čitalac lecne kad pomisli na položaj u kojem se nađe redatelj kada tu istančanu literaturu treba da prenese u scensko zbivanje.

Begoviću su didaskalije skromnije i suzdržljivije, ali pri uvođenju u dramu nisu manje funkcionalne. One su kao skice od malo crtâ majstorski povučениh. I dijalog se Begovićev u prvoj sceni brzo zaokružuje u skladnu cjelinu, pa ako i nema cjelovite ekspozicije, razgovor koji se vodi razumije se odmah, a onda se krugovi lagano šire. To je virtuoznost kompozicije koja izbjegava sve težine i opterećenja. I tu Begović iz dubine bježi u sklad.

Kao i kad se radi o mnogojezičnosti, Krleža je tu bliži Vojnoviću nego Begović. Njegove su didaskalije bujne, književno istančane, nose scenu i dominantno je karakteriziraju, a prve su replike samo popratni tekst, verbalizacija raspoloženja i atmosfere zadanih u didaskalijama. Tek odatle se polako razvija drama. Ekspozicije nema, ostaje implicitna u dramskom zbivanju. Sve su to elementi već prisutni u hrvatskom dramskom izrazu prije Krleže. Ali se u njega javlja i nov element:

dijalog se odmah kreće prema ozbiljnom pitanju i bitnoj kontroverziji. *Michelangelo Buonarroti* počinje raspravom dvaju famulusa o majstorovu stvaranju, *Kraljevo* prepirkom između dacara i kumeka, *U Logoru* iritiranim sukobom između Horvata i Agramera, *Glembajevi* erotski nabijenom intelektualnom diskusijom između Leona i Angelike, *U agoniji* sukobom između Laure i Lenbaha, *Leda* nervoznim razgovorom između Urbana i Melite, *Artef* refleksivnim razgovorom dvaju apatrida... Jasnose dakle pokazuje obrazac. Krleža je poput Vojnovića i Begovića ukinuo eksplicitnu ili čak monološku ekspoziciju radnje, ali je zato uveo dijalošku i kontroverznu ekspoziciju problema: emocionalnog, intelektualnog ili, najčešće, obojega. Krležin dijalog uvodi ravno u kompleks konflikta i iritacije koji sam nije dramska radnja ali jest dublja podloga i pokretačka snaga njezina zbivanja. I tu je Krležin dijalog jasno određen kontekstom hrvatskoga dramskog izraza i vrlo uočljivo smješten u njemu, a ipak predstavlja novu kvalitetu.

Krleža se u gradnji svojega dijaloga nadovezao na ono što se, u svjetlu primjerâ ogledanih ovdje, pokazuje kao Vojnovićev prodor iz naivnih i ukočeno sputanih oblika poslijeporodnoga standardnojezičnog dijaloga. Jednako se tako na taj prodor nadovezuje i Begović, ali u suprotnom smjeru. Begović nadmoćno i vješto uspostavlja sklad, zao kruženost i lakoću razumijevanja, što je sve Vojnović bio izgubio u razdrtim počecima svojih dijaloga. Didaskalije je tako mogao svesti na štedljivu skicu koja se ograničuje na doista karakteristične crte, jer se raspoloženje i književno relevantni sadržaj sa svojim vrijednostima odmah počinju razabirati iz spretno vođenog dijaloga. Krleža, naprotiv, ostaje kod preobilnih i literarno nabijenih didaskalija jer su mu one bitne za intonaciju scenskoga zbivanja i okvir bez kojega dramska radnja ne bi lako otkrila svoj puni vrijednosni smisao. Ta radnja sama nema ekspozicije, odvija se polako, otkriva kasno, iznenađuje svojim sasvim neshematskim obratima. A sve se to lako prihvaća jer se u Krležinim dramama o radnji i ne radi. Radi se o problemu i o konfliktu oko njega, o iracionalnoj iritaciji što se odatle stvara. A to Krleža stavlja u prve replike svojih drama, izlažući konflikt iz gledišta stranâ što su u njemu sukobljene. Tako je struktura uvodnoga dijaloga ostala razdrta kao u Vojnovića, ujedno uvodi u bitni predmet drame kao u Nemčića, Freudena i Šenoe, ali taj predmet nije radnja, zaplet, nego problem, konflikt. A ipak ne uspostavlja, pa i ne sugerira, nadmoćni sklad kao Be-

gović, nego predočuje problem u svoj njegovoj subjektivnoj rastrganosti i nerješivosti.

Poslije svega što je rečeno na početku ovih razmatranja vjerojatno i ne treba posebno isticati da ovdje nije riječ o zbiljskom individualnom zbivanju i o osobnim stvaralačkim odnosima Krležinim prema Vojnoviću i Begoviću. Radi se o odnosima koji se pokazuju a posteriori, pri promatranju uzoraka odabranih jer se čini da su karakteristični. I kad se odnosi pokažu tako smisleno strukturirani da se nameće njihova interpretacija kao smislenoga povijesnog tijeka, vrijedi formulirati i interpretirati taj povijesni tijek jer se može pretpostaviti da se u njemu čuva nataložen trag zbiljskoga zbivanja, koje nije pristupačno izravnom promatranju i istraživanju.

Pitanje pak kojim smo se upravo pozabavili, struktura dijaloga na početku drame i njegov odnos prema didaskalijama, ne može se valjano i potpuno obrađivati ako se ne uzme u obzir razvoj dramskoga dijaloga u evropskim književnostima koje su hrvatski dramski pisci poznavali i prema njima se orijentirali. Strukture povijesnih odnosa što se pokazuju na primjerima odabranim samo u okvirima nacionalne književnosti mogu stoga poslužiti jedino kao privremena sistematizacija ishodišnih opažanja, koju treba nadopuniti i ispraviti na temelju šire zasnovanih, a naravno i daleko detaljnijih, komparativnih studija.

Dublje se na tom području ne može prodrijeti ni bez istraživanja sintaktičkoga ustrojstva dramskoga dijaloga. Već pri površnom promatranju pada u oči punoća i obilje sintaktičke supstancije u Krležinim replikama. Karakterističan primjer paralelizma rečeničkih članaka naglašenog ponavljanjem natuknice Laurina je rečenica: *Ti si dao časnu riječ, a koliko si ti meni dao časnih riječi da ti je to posljednja časna riječ?*⁵ Isti sintaktički postupak doseže još veći intenzitet malo dalje: *Čovječe! Ja nemam novaca! Ja novaca nemam, Lenbach, i sve što sam imala, ja sam sve izdala poslovno!*⁶

Paralelizam rečenica javlja se kao sredstvo afektivnoga pojačanja i u replikama Laurina muža i sugovornika: *Ja, naravno, spadam u kategoriju kavalerijskih oficira, ich bin natürlich eine Art Zirkusaffe, i naravno, ja sam vulgaran!*⁷ Ta figura paralelnih članaka nastavlja se kadikad lančano i tako povezuje i prelijeva razne sadržaje jedan u drugi: *Ti si govorio naprije više od jedne ure o njemu, jednu punu uru sentimentalno, ti, ti si govorio o njemu jer te je bilo strah da govo-*

*riš o meni! Ti se mene bojiš noćas, ti izmičeš ispred mene, ti si nevidljiv, za tebe je i jedan noćni leptir tema, samo da o nečem brbljaš, samo da ne bi trebao da vidiš da ja stojim pred tobom!*⁸

Takvi se primjeri u Krležinu dijalogu mogu naći na svakom koraku i pokazuju da dojam o razvedenoj i obilnoj Krležinoj rječitosti nije bez opipljiva temelja. Takvo je pak svojstvo Krležina dijaloga to značajnije što jako odudara od sintaktičkoga ritma Vojnovićevih replika. Taj je u usporedbi s ovim sasvim postan i oskudan. Ali se zato kod Šenoe može naći potpuna paralela, iako je ton u njegovoj komediji, dakako, sasvim drukčiji: *Nisam, prijо, mržižena, niti neću nikada biti. Ja štujem, ljubim žene, da, ja ti kažem da čovjek bez žene čitav nije. Al mrzim od sve duše ono cvijeće tobožnje civilizacije, bez duše i srca, što će mušku glavu svojom rutinom najprije zaslijepiti, što pošav iz kakvoga instituta, sa zrcalom i đakom djevuje, sa romanom i sabljašem nevuje, sa mužem i nuzljubom ženkuje, sa psetom i kakvom blebetušom babuje.*⁹ Ili u odgovoru: *Al ne vjeruj da je moja djevojka kakova dvoranska junakinja. Ona je čisto hrvatsko dijete, samoniklo, milokrvno, tako čisto ko božićni snijeg, tako lijepo ko naša zemlja.*¹⁰ Rudimenti toga obrasca mogu se razabrati i u Nemčićevu dijalogu: *Bože, Bože! ovaj vukodlak, koga sam kao svoga rođenog sina njegovao, kao domoročca ljubio, — hoće sad da mi ne samo kukavni hljebac ugrabi, već i najsladu srca moga krvcu da ispije...*¹¹ Ili nešto dalje: *Ah ovaj dobroćudni starac bio je za našu kuću onaj golub, koji je zelenu maslinovu granu donio — i momu srcu pokoj i nadu povratio.*¹²

Kod Krleže se dakle na vrlo karakterističan način razvio sintaktički obrazac, figura rasporeda značenjskih cjelina u rečeničnim člancima, koja u hrvatskom dramskom dijalogu ima dugu i dobru tradiciju. To je poznata figura paralelizma članaka (*parallelismus membrorum*), a ona u hrvatskoj stilistici jamačno potječe iz klasične retorike, koja je u doba baroka i klasicizma bila jedan od temelja školske naobrazbe, pa je još i u vrijeme iza preporoda bitno utjecala, izravno ili neizravno, na stilistiku hrvatskih pisaca i na oblikovanje njihova dramskog dijaloga.

Činjenica da je teško naći tu figuru u Vojnovićevim dramama pokazuje koliko je upravo njegov dijalog idiosinkratički građen. U tom pogledu on se najviše udaljio od duboko ukorijenjenih navika u oblikovanju izvora. Begović se opet vrlo izrazito oslanja na njih. U njegovu dijalogu nije teško naći primjerâ s poznatim nam već paralelizmom članaka: *Danas ste još ručali u društvu sa nekim gospodinom. Imao je*

na sebi šareni prsluk. I njega sam često viđao tamo dolje i svaki put je imao na sebi šareni prsluk.¹³ Ili još izrazitije kad je emocionalnost u dijalogu manje prigušena: Naravno, najprije da čujem tvoja opravdanja, uljepšanja, da se iskitiš mučeništvom. Znam ja to. Pogađam već unaprijed svaku tvoju riječ. Čujem je u ušima kako se previja i zavija kao fabrička sirena. Ali meni ne treba sve te tvoje muzike ni tvojega konfiteora. Meni su, hvala bogu, moje oči i moja pamet dosta.¹⁴ Ili još razvedenije: Dok sam se nadala, a i poslije kad se više nisam nadala, često sam mislila: kakav bi izgledao naš prvi susret da se vratiš. Kombinirala sam ovo i ono, pitala se šta ćeš reći najprije, kakav ćeš izgledati, kako ćeš me uzeti, ispitivati, govoriti o svemu šta si doživio, koliko si stradao, zašto se nisi nikad javljao, kako si se ono izgubio u Galiciji gdje sam skoro s uma sišla tražeći te — ali na ovako nešto nisam pomišljala nikad! Da ćeš po jednom telefonskom pozivu, po jednom smiješnom buketu, po pismu iz kojega se najjasnije vidi da to piše jedan neuslišan molitelj, izgraditi čitav jedan toranj nevjere, brakolomstva, sumnjiva života, ne, toga nisam očekivala.¹⁵ Zanimljivo je uočiti koliko je tu moderna hrvatska međuratna drama zapravo — klasična.

Ali ipak, kako je god Krleža primjenjujući tu figuru ne samo oslo-
njen na klasičnu antičku stilistiku i čvrsto ukorijenjen u hrvatsku izra-
žajnu tradiciju, neponovljivo je individualan po širini zamaha koji pri
tom razvija. Osjeti se to osobito jasno kada paralelni članci nisu steg-
nuti, kad svakom dopušta da se razvije i da odjekne punim i nespun-
tanim ritmom: *Da, nikada ti nisi znao da kažeš pravu riječ! Ti si uvijek
stavljao samo učtiva pitanja! Čemu se, gospodo, uzrujivate? A molim
vas, pa to sve nema podloge juridičke! — Ta ja gorim od stida nad
svim što se tu dogodilo, man hat mir auf der Strasse gesagt, dass ich
eine gewöhnliche Dirne bin, na policiji su me ispitivali kao ubojicu, a
što je najstrašnije: ja sam i htjela da ubijem, imala sam krvave ruke,
a za koga? Za jedan dobro skrojenu sacco, za jednog gospodina, doktora
koji me tu pita: čemu sve to? Da si mi noćas ma samo na jednu jedinu
sekundu dao tvoju ruku, da si mi pomogao da izidem iz ove tmine, da
si rekao jednu jedinu riječ... Ali ne! Ti si se prepao, ti si stao na
konvencionalnu distansu, ti si branio Lenbacha, čovjeka koji je upro-
pastio moj život! A ja, ja sam za tebe htjela da ubijam! O, kako je sve
to teško!*¹⁶

Ista se figura u Krležinu dijalogu javlja i stegnuta i tada pulzira
nabijenim ritmom, izriče snagu uvjerenja i argumenata: *Gospoda su*

džentlmeni, profesori univerziteta, doktori medicine i filozofije, njihova imena svijetle, razumijete li, svijetle kao svjetionici, i nitko ne će znati ni za jednog od ovih vaših infanata i prinčeva kad će se o ovoj gospodi još uvijek pisati knjige, razumijete li me?¹⁷

I razvedena i komprimirana, ta tradicionalna figura u Krleže je jednako moćna i jednako nosi njegov neizbrisivi osobni biljeg. Intenzitet njegova dijaloškog izraza ne potječe dakako od te figure nego od onoga što stvaralac ima da kaže, od intenziteta njegova doživljaja, i od toga što on nama time govori, od odjeka koji nalazi u nama. To su veličine koje se ovakvim istraživanjem ne daju odrediti. Sintaktičko-semantičke figure, kao ta koja se ovdje letimično razmotrila, samo su obrasci koji su se pri oblikovanju nametnuli piscu. To je naprosto bilo tu, i zato olakšava prenošenje i razumijevanje oblikâ, bez obzira na to da li su čitatelji i slušatelji svjesni te figure ili nisu. I zato su to pojave koje pripadaju tradiciji. A ona je živa i u književnoj klimi u kojoj se više govori o inovacijama nego o kontinuitetima.

Tako se pokazalo da je klasična stilistika u nas živa i davno pošto se prestala njegovati u školskim sastavcima. A Krležin je dijalog u kontekstu nacionalnoga dramskog izraza pokazao da ona nije samo ostatak i prežitak iz starijih vremena nego stvaralački princip oblikovanja. Jer kada pojavu Krležina dramskoga dijaloga doživljavamo kao nešto novo, sigurno se ne varamo u bitnome niti se taj doživljaj pobija time što se pokazuje koliko mu je stilistika ukorijenjena u tradiciji. Za *Balade* se to znalo, i pokazuje se sve više,¹⁸ a čini se da će na sličan način trebati osvijetliti i njegov dramski opus, vodeći dakako računa o velikoj razlici što proizlazi odatle da književni izraz *Balada* izričito i svjesno upućuje na prošlost, i tako nas vraća cjelini hrvatskoga pjesničkog izraza, dok su drame svojim izrazom potpuno okrenute sadašnjosti. Ali upravo time one najjasnije pokazuju da li je i do koje mjere izražajna tradicija doista živa.

Tema najavljena u naslovu ovim je tek načeta, a i to ne sustavno i obuhvatno nego tek u nekoliko više ili manje slučajnih zahvata i na temelju nekih opažanja što su se nametnula pri prvom pristupu. Okvir promatranja sveden je na razmjere koji su u ovoj prilici bili savladivi, a to znači da je mnogo relevantnoga ostalo izvan njih. Osobito nedostaju poredbe s dramskim tekstovima drugih književnosti, od srpske do nordijske. Zato se ovdje i ne mogu donositi pouzdaniji zaključci. Ova razmatranja, njihove asocijacije, primjedbe i opažanja mogu se shvatiti

jedino kao poticaj za razmišljanje i raspravu. Što se tako nepotpuna, nesređena, nedorečena i nesigurno utemeljena uopće i pojavljuju, opravdat će možda jedino poziv sa zadanim naslovom i nevoljkost da se tako častan i drag poziv odbije.

BILJEŠKE

¹ Ivo Vojnović, Pjesme, pripovijetke, drame, priredio: Marijan Matković, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 55, Zagreb 1964, str. 216.

² Miroslav Krleža, IV, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 94, priredio Ivo Frangeš, Zagreb 1973, str. 37—38.

³ Nav. dj. str. 39.

⁴ Usp. D. Brozović, O tipologiji supstandardnih i interdijalekatskih idioma u slavenskom jezičnom svijetu, Govornite formi i slovenskite literaturni jazici, Skopje, Makedonska akademija za nauku i umetnost, 1973, str. 31—68.

⁵ M. Krleža, Glembajevi, drama, Sabrana djela 5, Zagreb, Zora, 1962, str. 200.

⁶ Navedeno djelo str. 202.

⁷ Navedeno djelo, str. 203—204.

⁸ Navedeno djelo, str. 270.

⁹ Ljubica, August Šenoa, Sabrana djela VI, Zagreb, Znanje, 1963, str. 248.

¹⁰ Na istom mjestu.

¹¹ Antun Nemčić - Mirko Bogović, Djela, Zagreb, Zora 1957, str. 77.

¹² Navedeno djelo, str. 80.

¹³ Pustolov pred vratima, Milan Begović I, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 75, priredio Branko Hećimović, Zagreb, Zora — Matica Hrvatska, 1964, str. 117.

¹⁴ Bez trećega, navedeno djelo, str. 248.

¹⁵ Bez trećega, navedeno djelo, str. 247.

¹⁶ Navedeno djelo, str. 284.

¹⁷ Aretej, Pet stoljeća 94, str. 384.

¹⁸ Usp. npr. Radoslav Katičić, Zapisi s izvorišta, Slovo 25—26, Zagreb 1976, 393—406.