

ESTETIKA U DRAMSKIM TEKSTOVIMA MIROSLAVA KRLEŽE

Zlatko Posavac

1.

Na jednom se mjestu Shakespeareova *Hamleta* pojavljuju glumci kao lica glume, a zatim počinje predstava u predstavi, teatar u teatru. Teško je vjerovati kako je Shakespeareov postupak bio rutinski oportunistički potez razrješavanja složene radnje. Nije li to Shakespeare — nitko manji nego Shakespeare! — mogao izvesti drugačije? Budući da otpadaju sumnje u kreativno posezanje za drugačijim varijantama, za obiljem dostupnih permutacija kao drugačijih rješenja, uzeti je kako stvar nije slučajna.

Shakespeare na pozornici pokazuje, među ostalim, »funkcioniranje« kazališta. Ukazujući na mogući kompleks efekta, daje do znanja na kakvo sve djelovanje kazalište može računati. Progovarajući umjetničkim djelom u nakani da djelom djeluje, pokazujući kako se to zbiva, Shakespeareov postupak nije drugo do li stanovito fiksiranje koncepcije vlastitog posla. Drugim riječima, Shakespeare dotiče probleme umjetnosti kao estetičke probleme, on »reflektira« o umjetnosti kao predmetu estetike. Umjetnik kroz umjetnost, u samom umjetničkom djelu.

Ako je u dramskim tekstovima moguće reflektirati o kazalištu, sasvim je prirodno da je to — *mutatis mutandis* — moguće i o svim dru-

gim umjetnostima. Što nam je pak dopušteno vidjeti u Shakespeareovim djelima, nema opravdanja kojim bi se spriječilo to isto potražiti u dramskim tekstovima Miroslava Krležę. Paralela je potrebna da bi pokazala kako pokušaj fiksiranja estetičke problematike u Krležinim dramskim djelima nije artificijelan, da nije izmišljotina i natega.

Umjetnost i umjetnici često govore o sebi kroz vlastita djela. Ne o tehničkim problemima, nego o smislu svog djelovanja. Uostalom, osim u dramskim tekstovima tema je umjetnosti obrađivana i u drugim umjetničkim rodovima i vrstama, brojnih istaknutih umjetnika, i to ne tek u eseju ili kritici, nego baš umjetninama u strožem, užem značenju; egzemplarno u novelama i romanima, pisci poput Marcela Prousta, Thomasa Manna, Roberta Musila i mnogih drugih. Takve su, kao što je poznato, također proze, novele i romani Miroslava Krležę. (Izrazito *Povratak Filipa Latinovića* i pojedini dijelovi *Na rubu pameti*.)

Razmatramo li probleme umjetnosti u momentu kad umjetnik o umjetnosti govori kroz umjetnička djela, tada pristup ne smije biti posve identičan kao kad recimo čitamo izlaganje estetičkih nazora u nekom eseju, kritici, prikazu ili raspravi. Premda u oba slučaja podjednako podliježu kritičnosti, u prvoj od ove dvije mogućnosti gledišta ne smiju biti uzeta doslovce. Ne tek zato što ih npr. baš u dramama izgovaraju različita lica, koja mogu zastupati različita gledišta, nego i zato, jer je funkcija bavljenja takvom problematikom unutar umjetničkog djela drugačija. Dok u eseju i kritici autor iznosi odnosno zastupa ili brani svoje teze, dotle kroz umjetničko djelo, čak i kad je koncipirano s tezom, autor primarno sugestivno eksponira kompleks problema, *tematizira temu*. Pravi umjetnik pri tom ne docira, premda postavlja pitanja, otvara zadaće, nudi rješenja i više ili manje zastupa određeno (svoje) stajalište.

2.

Krleža gotovo i nema dramskog teksta u kojem ne bi bio dotaknut problem estetike, gdje umjetnost izričito nije tematizirana. Pokušamo li u tom obilju materijala naći neke zajedničke nazivnike, razaberivo je kako se raznolika pojavnost ne rasipa u dispartatne međusobne nespojive pojedinosti, ne razlijeva se u neomedenu i neusmjerenu verbalnu maglu.

Naprotiv. Tematiziranje umjetnosti kao umjetnosti u Krležinim dramskim tekstovima zrcali središnju i baš temeljnu estetičku problematiku dvadesetog stoljeća. Ne kao eho ove ili one doktrine, već kao iskazivanje povijesne suvremenosti, vlastitog iskustva sudbine duha u suvremenom svijetu. Želimo li identificirati ono što se u bujnoj krležijanskoj raznolikosti na dramskom planu javlja kao estetički u biti svagda isto, tad možemo konstatirati sasvim sažeto: jedan od konstitutivnih aspekata Krležina estetičkog interesa uvijek se iznova pojavljuje kao *tematiziranje krize moderne umjetnosti*.

Prepoznavanjem fenomena krize u Krležinim ekspresijama, krize estetičke i umjetničke sfere kao takve, uopće, no i napose ovdje u dramskim tekstovima, otkrivamo specifične, široke, a u stanovitom je smislu dopušteno reći, nove perspektive Krležinih intelektualnih i umjetničkih uvida. Implicitnim jezikom umjetnosti dopunjava se u antitezama, dijaloški, ono što znamo kao Krležin estetički credo iskazan monološki eksplicite i diskurzivno. U Krležinim umjetničkim djelima, u ovom slučaju dramskim, stavljeno je na dnevni red kao bitno uočeno baš ono, što je upravo u dvadesetom stoljeću definitivno izbilo na vidjelo: da umjetnost gubi kompas, da zakazuje u elementarnim, u bitnim funkcijama i da ujedno sa svim svojim nekadašnjim i eventualno budućim ljepotama, vrednotama ili čak plemenitošću, nije tek lirska idila i estetička pastoralna, bezazlena i uzvišena, niti je igra, dražesna i besciljno dezinteresirana, te da sudbina te umjetnosti nije i ne može ostati izolirana spram sudbine svijeta odnosno ljudstva kojem pripada i sama ta umjetnost.

Konkretizacija estetičke problematike u Krležinim dramskim tekstovima odvija se, primijenimo li trenutno kurentnu, još uvijek modnu, ali posve neprikladnu frazu — na tri »razine«: prvo, u horizontu *općenitom*, aspektu općih problema estetike i umjetnosti, drugo, u eksplicaciji konkretiziranoj pojedinim *granama umjetnosti*, a posebno još, treće, usko vezano uz *povijesne relacije*, fizionomiju pojedinih epoha (ili nadmašivanja vremenskog), iz nama suvremenih vizura, iz aktualiteta dvadesetog stoljeća.

U nemogućnosti pojedinačne obradbe svake od tri spomenute grupe odnosno »razine« problema posebno, a ekstenzivno tekstualno dokumentirano, nužno je profilirati eksponirani problem — načelno; nastojeći se kloniti općih mjesta i klišeja.

Apotrofiranje krize umjetnosti otkrivamo plauzibilno čak i tamo, gdje kao da je usputno i nenamjerno. Neočekivano — *U agoniji!* Možda će se

i poznavateljima činiti u prvi mah nevjerojatno. Zar drama *U agoniji* ne govori o nečem posve drugom? A ipak sadrži jedno važno mjesto za problematizaciju krize umjetnosti. Potrebno je doduše osloboditi se bar donekle sinkretičkog percipiranja ponešto apstrahirajući od kompleksa konteksta i atmosfere snobizmom impregnirane konverzacije. Meditaciju izriče Ivan plemeniti Križovec, osoba obrazovana, »doktor peštanske univerze« i čovjek, koji se, među ostalim, zgraža »nad šnajdersko pomodnim nivoom naše balkanske civilizacije, nad ukusom kojim vlada film« (1). Ne trčimo li »na prvu loptu« tj. da Križovca jednostavno proglasimo površnim i »konzervativnim«, a čitavu stvar »trivializiranjem«, tad je nužno konstatirati da je problem fiksiran i postavljen u svoj oštini. Monolog je briljantan, crta je snobizma i afektaže neizbrisiva, no tematiziranje nepredvidivo reljefno. Primjer je s područja likovnih umjetnosti. Citat in extenso glasi: »tih Canaletto imitacija imade sva sila i oko Dresdena! Vanredna stvar! Nije ni skupa! Šta više: bagatela! Da! To je osamnaesto stoljeće! To ja razumijem! To je jasno i bez komentara! Pogledajte samo tu perspektivu, kako je deskriptivnogeometrijski jasna! Dakle, još bidermajerportreti do šezdesetih-seдамdesetih godina! I impresionizam još! Ali ono poslije! Ovo danas! Strašno! Prošle godine u Berlinu na 'Grosse Berliner Kunstausstellungu' vidio sam nekakve razbijene flaše, staklovinu polijepljenu šmirglpapirom i brkove od pravih brkova i brade! I to se zvalo: autoportret! Dakle: strašno.«²

Ako nam oči u europskim i svjetskim, pa i našim domaćim galerijama, barokno ne kolutaju od zanosa baš pred svime što netko bilo kad i bilo gdje proglasi umjetnošću, tad ne vrijede isprike da je dr Križovec — ignorant. Uostalom, ne ispitujemo ukus gospodina Križovca, ni njegov pogled na svijet. Pa ipak, unatoč ne samo peštansko-bečkoj, nego baš i agramerskoj afektiranosti, ali ne zaboravimo, i jednom sasvim određenom srednjoeuropskom tipu visoke naobrazbe i suptilne kulture, što ih se ne smije preskočiti, u tom fragmentu leže pred nama dva posljednja stoljeća likovne umjetnosti, a možda i svih ostalih umjetnosti. U tom eliptičnim eksklamacijama deskribiranom vremeplovu eksponiran je bitni događaj moderne povijesti: rasulo temeljnih odrednica tradicionalne umjetnosti, koje kulminira u *definitivnom gubitku komunikativnosti*.

Zapanjiti, zaprepastiti, šokirati malograđanina — maksima je poviješću preobražena u eskomatažu. Nepogrešiva sugestija citata *Iz agonije!* Znalcima neće manjkati asocijacije na *Izlet u Rusiju* ili neke od važnih *Krležinih* eseja s područja likovnih umjetnosti, no i kasnijih rasprava,

govora, dijaloga i polemika. Istodobno, u onom kratkom poslovnom signalu dra Križovca »Šta više: bagatela!« fenomenalno je kondenzirana sugestija eksplicitnijih opservacija Olivera Urbana kroz kojeg u *Ledi* elegantnom ležernošću dvosmislenog cinizma govori, tobože neutralnim jezikom, nešto više nego simplificirano »primijenjena« politička ekonomija ili sociologija: »Slikarstvo je danas produkcija robe kao i svaka druga obična produkcija robe«. ³ Naoko banalna konstatacija puke, pomalo trivijalne činjenice, otkriva sudbinu duhovne sfere: dedivinizira umjetnost prizemljujući je u svijet kakav predobro pozna povijest 19. stoljeća, pa onda i dvadesetog, čak onog bez oskudice, potrošačkog, u epohi »standarda« koju zovemo »Konsumgesellschaft«.

U oba slučaja, u tekstovima *Lede* i *Agonije* čujemo kako zvone cekini, simbol biblijskih konotacija, kad Michelangelo u istoimenoj Krležinoj »legendi« broji fatalnih trideset srebrnjaka. Tema time dobiva, da tako kažemo, kulturno-povijesnu projekciju. Ali Michelangelo nije samo renesansni umjetnik, on je, kako reče Slavko Batušić, »pratip i nadtip sveljudskog stvaraoča«; ⁴ današnjim bismo rječnikom rekli — arhetip. Utoliko gore. Titanizam prometeida, duhovni motor povijesti, pred našim je očima dezavuiran, a umjetnost osim uzvišenog poziva pokazuje i drugu stranu medalje. »Nepoznati« naime govori Bounarrotiju: »Ti prodaješ slike za novac, netko drugi ubija svog bližnjeg za novac, a sve je to smiješno preplitanje slijepih sila u nama i oko nas, uglavnom samo za novac! Ja neću to da gledam! Užasno mi se to gadi!« ⁵

Ima tu još odjeka faustovskih dijaloga s Mefistom, ima tipične krležijanske polemike što je nameće alter ego, a ipak je tu novoootvorena rana, za koju se sluti kako joj smrtonosne boli umnaža »Nepoznat Netko« dvadesetog stoljeća. ⁶ Nije čudo što interpreti nisu previdjeli, baš netom spomenuto mjesto; Marijan Matković ga citira u poznatom eseju *Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje*. ⁷

Razdiranje »jednodimenzionalne« iluzije, iluzionističkog panoa o bezazlenosti duha i umjetnosti ne skriva dimenzije moralnih dilema, no ne iscrpljuje se u stupidnim apelima moralizma. Umjetnost kao društvenu dekoraciju ili privatni san više ne opravdava ni sancta simplicitas ni lijepa, no lažljiva fraza, klasična turris eburnea, ili splendid isolation, ali ni moderni marcuseovski kulturni rezervati elite.

Destruiranje umjetnosti kao »lijepog privida« kod Krleže kulminira Horvatovim znamenitim monolozima drame *U logoru*: »Sve to brbljanje o knjigama, o partiturama, o Bachu, sve je to glupo kao mela na klaun-

skoj gubici, a zapravo je sve ispod te šminke kriminalno grabežno umorstvo: potajno gadno, sramotno grabežno umorstvo«, i ne da se više sakriti ni »s Weiningerom« ni s »Tristanom i Isoldom u ruci«. ⁸ Dignuta je zavjesa s dubina zarotirane povijesne pozornice nakon čega tu trodimenzionalnu temu prostora više ne mogu ispuniti plohe kulisa i njihovi plitki profili. Krležin Horvat za nas ranije od frankfurtske škole otkriva žalosnu insuficijenciju Sartreova egzistencijalističkog »na slobodu osuđenog« Marcuseova »čovjeka jedne dimenzije«: »Sve *jednodimenzionalno*, dekorativno, jedno uz drugo, bez ikakve uzročne veze, *jedna ravnina* na kojoj su bez smisla i reda postavljene razne stvari: ova mrtva žena, onaj lagerinspek-consificir, moji živci, tvoj socijalizam, Tristan i Isolda, barunica Meldegg-Cranensteg, topovi ruskog baruna Štafeljbauma, rikcug divizijskog trena, gavranovi, tmina, kiša. Strah me je, sve više me je strah, da je sve to teško povezati u jedan dublji smisao...« ⁹ Estetički problemi rastu tako do univerzalizacije pitanja o smislu, a da se pri tome ne moramo udaljiti od estetičke tematike.

Univerzalizacija problema ima kod Krleže uvijek konkretno povijesno mjesto, a konkretna povijesna situacija participira na karakteru općenitog univerzalnog problematiziranja. Za tekstove s dignitetom klasike, kao što je to drama *U logoru* stvar može izgledati razumljivom; za »ležernije« tekstove, ako je uopće dopuštena takva formulacija za Krležina djela, univerzalizacija može izgledati pretencioznom. A ipak, sve što u *Ledi* govori Oliver Urban možda u prvi mah zvuči kao žurnalistička ili salonsko-kavanska kocerija, što uistinu i jest, a da pri tom čak i Urbanove opservacije signaliziraju svu ozbiljnost simptoma koji pokazuju kako se u modernoj umjetnosti ne daju više sakriti »znaci estetske skleroze«. ¹⁰

Voljom je autora *Leda* »komedija jedne karnevalske noći«, ali uzevši u cjelini ta je komedija tragikomičan izraz tragedije hrvatskog duhovnog života međuratnog razdoblja. Ona je tipično agramerska, zagrebačka. Naravno ne jedino po tome što znamo da neka lica i situacije imaju kao uzore žive historijske osobe, najdoslovnije realističke citate (što je scenograf uzvratio autoru — inscenacijom!). Pri tom atmosfera »estetičke skleroze«, gdje se umjetnošću »obmanjuju danas još samo bakfiši«, nije nikakav zagrebački provincijalni specijalitet. Nije »grencerska« egzotika europskog »randgebieta« u reklami atrakcijâ za jugoistočnu Europu. »Nije slučajno što je u toj komediji jedne karnevalske noći uz degradaciju ljubavi u prvom planu s njom i degradacija umjetnosti« kažu interpreti, s pravom smatrajući da je *Leda* »potresna optužba protiv stanja jedne

civilizacije«. ¹¹ Povijesno, to je sasvim određeno međuratno razdoblje, prepoznatljivo, ako ni po čemu, a ono žongliranjem »izmima« stilskih odrednica (precizno znamo, to je 1925); geografski, to je uistinu Zagreb, integralno ukomponiran u duhovnu klimu starog kontinenta, derivat općeničkog stanja stvari u tada suvremenom svijetu.

Ne manje interesantnu estetičko-historijsku determinaciju otkriva tekst drame *Glembajevi*. Osim što su kao cjelina po karakteru paradigma društvene i psihološke drame, prvi je dio prvog čina *Glembajevih* sažeti prikaz estetičke situacije kasne, prezrele hrvatske Moderne, uključujući njene konfliktne momente. I ovdje ne samo stoga što autor eksplicite određuje 1913. kao godinu zbivanja, nego zato jer je u salonsku konverzaciju tog tako poznatog, antologijski agramerskog, zagrebačkog prvog čina, majstorski utkan snop estetičkih doktrina, povijesno zbiljski aktivnih komponenata i kompleksnih antiteza Moderne. Dakle, hrvatske Moderne, specifično, ali i opet kao povijesni kontekst europske i svjetske umjetničke odnosno estetičke scene. Ocrtna je polazna kriza estetike i umjetnosti, prtljaga s kojom se putovalo u 20. stoljeće. Leone je sav u dilemama simbolizma i širokog postimpresionističkog spektra pravaca i problema; Silberbrandt nije lice koje samo igra svoju »silberbrandtsku« rolu nego je ujedno protagonist sasvim izdiferenciranog, svojodobno vrlo živog i aktualnog kruga tradicionalnih estetika, s naglašenom neotamističkom notom: »*Pulchrum autem dicitur id, cuius ipsa apprehensio placet*, kako je rekao sveti Toma« i u tome, dakako, neizbježna formula »*Omnes ars naturae imitatio est*«; ¹² napokon, ne bez ironije u podjeli uloga, dio lozinke secesionista, brkajući pomalo secesionizam i Jugendstil kao art nouveau sa fin de sièclem i »belle époque« (što se nerijetko dešava čak i suvremenim, najčešće našim, interpretima), izgovara 69-godišnji bonvivan Fabriczy — baš onu estetičku parolu, koju i danas možemo pročitati na bečkom »secesionističkom« izložbenom paviljonu: »*Jeder Zeit ihre Kunst, mein' ich!*« Ako je jedno vrijeme mondeno, i slike treba da su mondene!« — smatra Titus Andronicus Fabriczy-Glembaj sasvim otmjeno, šik, suptilno i »moderno«. I svi su problemi riješeni, pa što sad hoće taj Leone, »ein ungemütlicher Sonderling«?! ¹³ Ali upravo i jest bila stvar u tome da su tradicije bile uzdrmane, a sve što se natiskivalo kao modernitet nije pokazivalo dovoljno izdiferencirane snage kojom bi nadomjestile ono čega je nestajalo, što se gasilo kao prošlost.

Pa dok znatan broj Krležinih tekstova, kad je o estetici riječ, tematizira likovne umjetnosti (*Michelangelo* i *Leda* u cjelini, citirano mjesto

iz *Agonije*, te netom spomenuti dio prvog čina (*Glembajevih*), dotle su neke specifične kulminacione točke koje izražavaju krizu estetike i moderne umjetnosti egzemplificirane na području glazbe, i opet neočekivano: dramom *U logoru*. Kad *Galicija* u svojoj definitivnoj verziji ne bi bila kapitalno djelo hrvatske književnosti, kad ne bi bila jedna od najpotresnijih drama dvadesetog stoljeća — ako možda ne za svijet ali za nas bezuvjetno — i kad ona ne bi bila, što ne bez razloga tvrdi Marijan Matković, »jedna od najboljih drama svjetske literature iz prvog svjetskog rata«, ¹⁴ nju bi trebalo navoditi kao specifičnu sumu jedne glazbene poetike. S oprezom, oportuno je možda nominirati je kao »glazbenu estetiku«, jer je takav izraz više u opticaju, premda se time zamućuje ili gubi relacija spram onoga što smatramo estetikom uopće, kad obuhvaća sve umjetnosti, bez obzira na kojoj od njih biva egzemplificirana.

I u općenitom estetičkom smislu, kao i na specifičnom polju glazbene poetike drama *U logoru* sugerira neke nove konceptualne vizure — što nije nevažno. Estetička naime problematika uopće, a navlastito nakon proteklih pola stoljeća, danas, u situaciju pojave novih medija i novih oblika izražavanja, na svim područjima umjetnosti, pa tako i glazbe, nameće nove interpretativne i vrijednosne perspektive u svim pravcima, dakle i spram tradicije: ne doduše, kako neki misle, anuliranjem tradicije ili njenim potiskivanjem u drugi plan kao tobože neaktualne i nesuvremene — to ne; mora se reinterpreirati polazišta, što ujedno znači reinterpretiranje vizura unazad, no i unaprijed, jer je nužno raspršiti brojne fata-morgane, što su se nagomilale kod interpretativnih tekstopisaca svih grana hrvatske umjetnosti, stare, moderne, a ponajviše najmodernije, pa dakako i glazbe: da bismo izbjegli tragikomične situacije što ih je duhovito jednom prilikom karakterizirao Tenžera: »svako lupetalo po glasoviru ili strugalo po bajsu prči se umjetnikom držeći kako je dika puka svojega...«. ¹⁵ Moderno naime doba stvara kao nikada prije tako povoljnu klimu za pomutnju i gubitak diferencijalnih kriterija, čime pogoduje dezorijentaciji u trenutku kad sve stvari postaju jasnije i dostupnije. Ili bi barem takvima trebale biti. Ali ovdje nije riječ o toj digresiji.

Dok dr Ivan plemeniti Križovec u *Agoniji* elegantno dotiče temu nekomunikativnosti, Horvat će u *Logoru* apostrofirati *povijesno gašenje ekspresivnih moći*, ukazujući na insuficijenciju stvaralaštva; posebice u svezi s onim znamenitim dodatkom za »čin drugi«. Umjetnost zakazuje u postulatu da bude »dostojanstven izraz muzičkog oslobođenja od ove groze« (prvog svjetskog rata). Horvat poziva Gregora: »slušaj, čuj tragičnu

dosadnu monotoniju proklete hrvatske teme, a ona je naš vlastiti udes...«; to je Sudbina izražena metaforom glazbe, no »bez Händlova pathosa biblijskog«; »za ovu našu prokletu hrvatsku dodekafoniju treba imati dobro uho da bi se tankim sluhom mogao čuti glas vučjeg zavijanja, urlik ranjene zvijeri u ovoj prokležtoj menažeriji...«; »i gdje je čovjek koji bi imao toliko dara da ovu misao izrazi muzički? Kako? Na koji način? Melodija, tema, motivi ove lamentacije imperativno traže vlastitu harmonijsku formulu, a ta ne može više da bude klasična...«¹⁶ Sve to, o čemu govori i na što misli Horvat, nije »folklor«, to nije glazba »historijskog koncerta« 1916, ni muzika »ostvarenog ilirizma«, to nisu »narodnjaci«; to nije ni literarni deseterac, ni barbarogenije ni Meštrović u likovnoj umjetnosti; no to nije ni nova glazba, ni novi zvuk, i uzalud prebrojavamo sve modernizme ovog stoljeća. Praksa i teorija glazbe kao da je nemoćno zanijemila. Gluha? Ili je slijepa kod zdravih očiju? Jer unutar naše umjetnosti nema odgovora na Horvatov očaj ni na planu likovnom! Pravi je naime odgovor bila književnost, i to samo jednim dijelom: samo kao Krležin vlastiti opus, njegova književna tematizacija sjene »boga Marsa« i svega što je išlo s njim i što je slijedilo poslije.

Cijela pak tematika, ukoliko je reduciramo na ekstrakt estetičkog aspekta problema unutar drame *U logoru* (dakle na estetičku refleksiju! — da tko ne bi pomislio na estetičku interpretaciju i strukturu drame), pokrenuta je onom fascinantnom antitezom iz prvog čina — upirući se na divovske obrise tradicije. Začudo, i na žalost, krucijalnog ovog mjesta, što nas žeže još iz dana mladenačkih otkrića, dok se još uživalo u paradoksima, ne nalazimo citiranog ni komentiranog u teorijskim tekstovima ili filozofskim traktatima...

»HORVAT: Nešto, što nema smisla barem toliko koliko jedna Bachova tokata, to uopće ne bi trebalo ni da postoji! Bezrazložno prosto, kvantitativno.

GREGOR: Braniti se od Galicije Bachovim tokatama: čista verbalna romantika!«¹⁷

Utkana u »razgovor domobranskog Hamleta s Horacijem« kako je te dijaloge sugestivno kvalificirao Marijan Matković,¹⁸ antiteza postavlja neumoljivo pitanje o smislu, o *biti ili ne biti umjetnosti*. Uzimajući u obzir vlastiti, samostalni, unutarnji naboj citiranog mjesta zajedno s kontekstom i svim implikacijama u drugom činu, fragment označava težište, temelj cjelokupnog sklopa problema iz kojeg izvire kriza estetike i umjetnosti dvadesetog stoljeća. Pitanje o smislu! Ima li još umjetnost razlog,

raison d'être i dignitet opstanka? Ukoliko ima, o njene kondenzate valja omjeravati smisaonost opstanka i u drugim bitnim stvarima. Načinom, koji znači više od pukog paralelizma i ako ništa drugo — upozorava na potrebne korekcije. Formulacija je naime klasičan stav, načelo, poput onog Hegelova o smrti umjetnosti. Čak je u stanovitom smislu njegovim literarnim izrazom. Ali s otvorenošću za negativan i pozitivan odgovor, za obje varijante istodobno. Upitnost antiteze, njena otvorenost izaziva i prinuđuje: s njom mora povesti dijalog svaka moderna estetika. Tekst i nije drugo do literarna forma eksponiranja središnjeg problema estetike 20. stoljeća. Podjednako ga moraju apsolvirati *ontološka* i *aksiološka* estetika, uzimajući samim tim nužno u pretres na filozofskoj »razini« sve Krležine preokupacije na planu estetike, teorije umjetnosti odnosno estetičke refleksije uopće, kako se javiše ne samo u dramskim tekstovima, nego i u kritikama, polemikama, pa i ostalim »tekstualnim« »vrstama« i »rodovima«: od uzbudljivih i sjetnih sjena uspomena *Davnih dana* ... do *Zastava*.⁴⁹

3.

Negdje na početku, ili točnije nakon prvih početaka Krležina dramskog stvaralaštva, u *Adamu i Evi* kao preteči egzistencijalističkog teatra, onog sartreovskog pakla »iza zatvorenih vrata«, radnja se zbiva između ostalog i u »Hotelu Eden«; pri kraju pak dosad poznate Krležine dramske produkcije, u *Areteju*, radnja će se završiti u hotelu »XX Century«. Ne bez simbolike. Golem je to raspon u kojem se kreću lica Krležinih drama, prolazni gosti s ne tako prolaznim problemima, u panoptikumu velike zapadnoeuropske kulturne povijesti, u koju je utkan i naš vlastiti *Planetarijom*, kao »fascinatatio et incantatio daemonica«; od biblijskih dake početaka pa do još juče suvremene, moderne djece »hotela, ekspresnih vlakova i abortusa«. U tom velikom rasponu eksplicirane su sve bitne teme; ne manjka ni estetički kompleks. Zahvaćanje relevantne dubine na cijelom frontu tog imponantnog dijapazona činit će, stoga i na terenu dramskih tekstova, u analitičkom ekstraktu estetičkih aporija, onu moć, za koju moramo reći, što je već neprijeporno konstatirano, da »djeluje, kao i sav Krležin opus, u vrlo širokom luku raznovrsnih sadržajnih i stilskih utjecaja i na suvremeni književni izraz i na oblike naše svije-

sti o ljudima i pojavama, na naše sudove o suvremenoj civilizaciji i kulturi«. ²⁰

Kao što živi dramska Krležina riječ tako mu je oštrina estetičke opservacije živa i danas, u vrijeme kad je sama umjetnost kao takva, dakle ne više samo njena tradicionalna forma opstanka, dovedena u pitanje. Zašto? Zato jer se Krležina umjetnost i estetika ne uklanjahu negativitetu. Nisu zatvarale oči pred očitim krizama. Živu, neugasivu djelovnost Krležina djela nužno je otkrivati u njegovoj punoći, dakle i u njegovu takozvanom negativitetu; onom, kako često čujemo ili čitamo, tamnom i sumornom ali ne pasivnom tonu Krležinu, što ga Marijan Matković deskribira sintagmom »buntovno-romantični pesimizam«; ono, što Ivo Kozarčanin opisuje kao »kopanje po svojim i tuđim ranama, u prvom redu uvijek svojima«, kao »traženje izlaza iz paklenog ratnog i ne manje paklenog poslijeratnog besmisla«. ²¹ Isto vrijedi za estetičke opservacije. Krize umjetnosti zajedno s krizom estetike morale su naime postati svjesne u dvadesetom stoljeću i umjetnost i estetika. Spoznaja pak o toj krizi utkana je u Krležine dramske tekstove kao i u ostala područja njegova opusa, čineći ga i u tom negativitetu, i u tom očitovanju krize, koherentnom cjelinom. I što je još važnije: čineći njegov opus vitalnom, živom, aktivnom, svojemu vremenu izazovno recentnom, no i nama također aktualnom, persistentno suvremenom duhovnom zbiljom. Sav onaj golemi potencijal negativiteta, što ga susrećemo u Krležinim djelima, zapravo je pozitivan saldo. I u dramskim tekstovima to je između ostalog svijest o krizi estetike i umjetnosti dvadesetog stoljeća, na način kako su je osjetili, dijagnosticiravši je, samo najvršniji mislioci. Naime, i u svijesti o krizi umjetnosti, u dijalektici, u dijalogu s realitetom svijeta kojem pripada, ta umjetnost crpe svoju životnu snagu.

Krleža prepoznaje *krizu* ne kao sporednu, slučajnu pukotinu kulture 20. stoljeća, nego mu je ona konkretna kao *kriza umjetnosti*, fundamentalno; dakle kao sasvim određeni oblik nemoći, posustalosti, rasapa, impotencije, no i razorne moći duha! I to kriza kao najsuremenija suvremenost i najzbiljskija zbilja.

U spoznaji suvremene krize otvaraju se istodobno Krleži povijesne perspektive, jer nema prave suvremenosti koja ne bi bila povijesna. Iz suvremene krize umjetnosti vidi Krležu njene *prošle* i *buduće* insuficijencije. Gledajući unaprijed ostao je do danas suvremenim, a skidajući papirnate draperije s prozora u prošlost Krležu u hrvatskoj kulturnoj historiografiji također otkriva krizu, permanentnu tako rekavši. Stoga je

prvi postulirao radikalnu *reinterpretaciju* cjelokupne hrvatske kulturne povijesti, što znači duhovne tradicije kao takve. Dakle i povijesti svih umjetnosti, posebice kazališta i književnosti, a specijalno nekih novijih razdoblja (moderna, ilirizam). I opet oštra kritičnost, »negativitet«. Utemeljen i razložen.

Najčešće se Krleži prigovara upravo — negativizam! Danas on više nije sporan i moguće ga je relativno lako interpretirati kategorijalnim arsenalom reputacije kakvu npr. ima jedan Th. W. Adorno. Uz usputnu pripomenu: Krležin opus postoji vrijednosno neokrnjen i bez takvog zahvata. Pa ipak... pridržavajući pravo na polemičku relaciju spram Adorna, tamo gdje je i ako je potrebno, uputno je radi praćenja suvremene interpretativne i misaone povijesne »razine« na planu estetičke refleksije egzemplarno pokazati ona mjesta koja kao da se najneposrednije tiču Krleže. U osmom dijelu *Estetičke teorije* Th. W. Adorno razvija temu pod naslovom: *Kriza smisla*. Na prve dvije stranice tog teksta nalazimo potrebna osvjetljenja »negativiteta« umjetničke sugestije »apsurda« i »besmislenosti« — što ih zatekosmo kao strukturalnu suodrednicu Krležina opusa; pomažu naime razumijevanju Krležine umjetnosti, premda su Adornu lebdjela pred očima djela drugačijeg tipa. Međutim, tu je metodologija interpretacije i mišljenja ono najvažnije. Kod Adorna je to zapravo samo na umjetnost primijenjen jedan opći, ali temeljni stav Hegelove dijalektike: »Umjetnička djela postaju, čak i protiv svoje volje, smislene povezanosti, u mjeri u kojoj su negirala smisao«. ²² Negativna dijalektika!? Na Krležin se, pa prema tome i na njegov dramski opus ta tvrdnja odnosi u modalitetima, proporcijama i u mjeri, u kojima se to — nad čim bi se Adorno možda snebivao — ne zbiva protiv volje autora.

Otkrivanje kriza estetike i umjetnosti umjesto prikrivanja svjedoči o njihovoj potentnosti, suprotno impotencijama koje u pukom pozitivitetu strahuju da bi nešto moglo ili smjelo biti dovedeno u pitanje. Snagu za to crpi umjetnost iz napora da bude ono što još sama nije bila. Pogrešnim shvaćanjem teze o »smrti umjetnosti« prebrzo je izveden, tobože u ime umjetnosti, zaključak o »smrti estetike« i onoga što je njen predmet, što će reći »estetskog«. Refleksija o krizi umjetnosti aktivna je i živa *estetička misao*, a iz negativiteta raste optimizam, premda ima i sarkastičan i utopijski karakter. To je taj, tek odnedavno i u Hrvatskoj, sa zakašnjenjem (!), toliko spominjan i utopijski karakter umjetnosti (Ernst Bloch). U Krležinoj umjetnosti, naime, nalazimo ga oдавno. U njoj oдавno *jest* i blista Vor-Schein (pred-sjaj, pred-privid) onog što još nije, onog Noch-

-Nicht. Ne samo implicite, što podrazumijeva svaka umjetnost, nego baš i eksplicite. Otud joj njena vlastita snaga, možda bolno uzaludna, kojom nas doziva da bismo izdržali »plivajući na drugu obalu« i preživjeli u očaju — a očajanje je temeljni egzistencijalistički pojam! — usprkos njenih i naših vlastitih kriza, koje nisu drugo nego tek perpetuirani poraz, doslovan i metaforički »jedan rikcug za drugim«. ²³ Dakako, ukoliko se pod tim utopijskim ne misle tlapnje, gole ideologije, fantazmagorije bilo kakvog infantilnog i »nadrealnog«, pa — usudujemo se dodati — čak i tzv. »budnog« sna. »Negativitet« znači utopizam kao jasnu svijest i budućnost kao negaciju »pozitiviteta« neprihvatljivog, jednostranog i prošlog i sadašnjeg i bilo kojeg budućeg mjesta ili vremena, i svega što nam je u njima tobože usudom dosuđeno.

O utopijskom karakteru umjetničkog »principa nade« govori *Aretej*: *Avis mirae pulchritudinis et decoris, nihil in terrenis est quid illius voci possit comparari . . . Utopija koja nužno raste iz negativiteta, kao princip djelovanja i egzistiranja: »Poezija, vjera u ljepotu, vjera u legendu o ptici koja nas može prenijeti u daleke nepoznate zemlje gdje su ljudi sretni i mudri, gdje su svladali surovu divljinu naravi, gdje su spoznali što znači čovječnost, gdje poštuju mir i mrze oružje, gdje traje onaj trenutak za koji se vrijedilo roditi i za koji bi čovjek poželio da potraje u vječnost.«* ²⁴

Sasvim »racionalna«, »diskurzivna« riječ pjesnika! To nisu tlapnje o arhetipskom davnašnjem zlatnom dobu ni u budućnost projicirana slika izgubljenog raja. Naprotiv, u ovom još uvijek shakespearском, hamletskomakbetskom svijetu na dnevnom su redu metafore faustovskih tema. No perspektive su s terase hotela »XX Century« drugačije, budući da pretpostavljaju svijest o tome, kako se divovski ratni brodovi mogu zvati » . . . Platon, Julije Cezar, Marko Aurelije, Leonardo da Vinci, Dante, Immanuel Kant, Galilej« i da se ta čelična »čudovišta diče imenima Horacija i Arhimeda«. Zar slučajno? Zar je slučajna groteskna, no i stravična okolnost da je »Aristotel« grdosija »od 52.000 tona, sa topovima od 45 centimetara kalibra?«. ²⁵

Prati li nas puna svijest o interplanetarnim i transkontinentalnim raketa, gotovo bi dopušteno bilo posumnjati nije li povijesni razmak između *Areteja* i doktora Morgensa još uvijek bio idiličan?! Samo za dva decenija na hotelu »XX Century« bit će izvješena ploča: radi preuređenja zatvoreno! Bojati nam se da nam ni tada povijest ne nosi više povjerenja u to, da bi ljudski svijet u hotelima dvadeset i prvog stoljeća bio tako pre-

uređen, kako bismo ga iz perspektive jednog Horvata smjeli omjeravati Bachovim tokatama. Optimizam pamćenja pokazivat će i naše vrijeme kao idilično doba u kojem nas usred traumatskih groznica umjetnosti *Aretej* mudro podsjeća na »teoriju o ljekovitosti slika«. Zato je nužnom tvrdnja: ili je umjetnost doista igra, dakle dječja igračka, pa tad nikome ništa; ili raspre o krizi umjetnosti nisu artificijelne, seminarske debate. Krležino djelo u cjelini, pa i dramsko, svjedoči za ovu drugu tezu. Na nju bi već upućivala činjenica što umjetnost u obliku modernih tehničkih igračaka silovito raste do formule *panem et circenses* u nezadrživim razmjerima dosad nevidenih ekspanzija novih medija. No i u tom slučaju cijeli Krležin opus posvjedočuje svoj »negativitet«. Jer umjetnička djela i umjetnici nisu tek puki promatrači, kako bi rekao jedan stari hrvatski estetičar, nego i — svjedoci: *testes ac spectatores*.

BILJEŠKE

¹ KRLEŽA, Miroslav, *U agoniji*, 1928, knjiga *Glembajevi*, drame, SD, VII, 1966, str. 192—193.

² KRLEŽA, op. cit, str. 217.

³ KRLEŽA, Miroslav, *Leda*, 1930; knjiga *Glembajevi*, drame, SD, VII, 1966, str. 311.

⁴ BATUŠIĆ, Slavko, »*Michelangelo Buonarroti*« Miroslava Krleže, »*Comedia*«, Zagreb 1924—25, broj 38; citirano prema zborniku »*Miroslav Krleža*«, JAZU, Zagreb 1963, str. 80.

⁵ KRLEŽA, Miroslav, *Michelangelo Buonarroti*, u knjizi *Legende*, SD, IX, 1967, str. 102; PSHK, knj. 94, 1973, MK IV, str. 40; u izdanju »*Minerva*«, 1933, str. 83.

⁶ Interpretativne varijacije na temu »*Nepoznat Netko*« vidjeti Ivo FRANGEŠ, *Stvarnost i umjetnost u Krležinoj prozi*, (Novela »*Veliki meštar sviju hulja*«), zbornik »*Miroslav Krleža*«, JAZU, Zagreb 1963, str. 489—506; osobito pod 6. Isto: *Krležin zbornik*, Zagreb 1964; također Aleksandar FLAKER, »*Nepoznat Netko*«, o jednoj analognoj pojavi u ruskoj i hrvatskoj književnosti, u *Krležin zbornik*, Institut za nauku o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb 1964, str. 53—74.

⁷ MATKOVIĆ, Marijan, *Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje*, Hrvatsko kolo, Zagreb II/1949, br. 2—3; isto u *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949.

str. 258; također *Dva eseja*, 1950. Zatim u zborniku *Miroslav Krleža*, JAZU 1963, str. 249 i u ediciji PSHK, knj. 141, 1976, str. 336.

⁸ KRLEŽA, Miroslav, *U logoru*, 1934; (*Galicija* 1920 i 1922); citirano prema *Tri drame*, SD, VII, 1964, str. 87; u definitivnoj integralnoj verziji PSHK, knj. 94, 1973, MK IV, str. 134.

⁹ KRLEŽA, op. cit; SD, VII, str. 99; PSHK, knj. 94, MK IV, str. 141—142. Kurziv u citatu Z. P.

¹⁰ KRLEŽA, Miroslav, *Leda*, 1930, u knjizi *Glembajevi*, drame, SD, V, 1966, str. 312.

¹¹ SINKO, Ervin, *Lirika u komediji jedne karnevalske noći*, Borba, Zagreb XVIII/1953, br. 104, od 19. aprila; također u knjizi *Falanga antikrista*, Zagreb 1957. citirano prema zborniku *Miroslav Krleža*, JAZU, Zagreb 1963, str. 307.

¹² KRLEŽA, Miroslav, *Glembajevi*, drame, SD, V, 1966, str. 22 i 24; PSHK, knj. 94, MK IV, str. 200 i 201.

¹³ KRLEŽA, Miroslav, *Glembajevi*, drame, SD, V, 1966, str. 22, i 35; u PSHK, knj. 94, 1973, MK IV, str. 200 i 208.

¹⁴ MARIJAN, Matković, *Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje*, Hrvatsko kolo, Zagreb II/1949, br. 2—3; isto *Dramaturški eseji*, Zagreb 1949, str. 268; također zbornik *Miroslav Krleža*, JAZU, 1963, str. 267; citirano prema: PSHK, knj. 141, 1976, str. 346.

¹⁵ TENŽERA, Veselko, *Novi kvadrat*, Vjesnik, Zagreb 1. listopada 1978; citirano prema mjesecniku »Pitanja«, Zagreb, XI/1979, broj 10, str. 12.

¹⁶ KRLEŽA, Miroslav, *U logoru*, Dodatak, nova varijanta teksta drame, PSHK, knj. 94, 1973, MK IV, str. 187 (čin drugi).

¹⁷ KRLEŽA, Miroslav, *U logoru*, PSHK, knj. 94, 1973, MK IV, str. 103; isto u knjizi *Tri drame*, SD, VII, 1964, str. 34—35.

¹⁸ MATKOVIĆ, Marijan, *Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje*, Hrvatsko kolo, Zagreb II/1949, br. 2—3; citirano prema: *Dramaturški eseji*, 1949, str. 267; u zborniku »*Miroslav Krleža*«, JAZU, 1963, str. 256; PSHK, knj. 141, 1976, str. 345.

¹⁹ Do sada, koliko znamo (uz potreban oprez, jer je u obilju tekstova o Krleži mogao promaknuti koji podatak) postoje samo dva pokušaja koja se specijalistički bave problemima estetike tematiziranim u Krležinim djelima kao i Krležinim estetičkim konceptom uopće: Miroslav ŠICEL, *Literarni estetsko-programatski i idejni stavovi Miroslava Krleže*, Naše teme, Zagreb VII/1963, broj 5; zatim u knjizi *Krležin zbornik*, Institut za nauku o književnosti Fil. fak., Zgb 1964, str. 331—339; Zlatko POSAVAC, *Estetika Miroslava Krleže*, Kolo, Zagreb VI (CXXVI)/1968, br. 7, str. 3—35 i varijanta Zlatko POSAVAC, *Temelji estetičke koncepcije Miroslava Krleže*, Scena, Novi Sad, XIV/1978, knj. II, broj 4, str. 13—23.

²⁰ FRANIČEVIĆ, Marin, *Miroslav Krleža u hrvatskoj književnosti*, predavanje održano na proslavi jubileja Miroslava Krleže u JAZU, 10. 12. 1973; Forum 1973; citirano prema PSHK, knj. 1933, 1976, str. 429; kurziv u citatu Z. P.

²¹ KOZARČANIN, Ivo, *Novi Krležin roman*, Hrvatski dnevnik, Zagreb III/1938, br. 836, od 4. IX; citirano prema zborniku *Miroslav Krleža*, JAZU, 1963, str. 218.

²² ADORNO, Theodor W., *Estetička teorija* (u prijevodu), Beograd 1979, str. 260. — Valja neprekidno, ponovimo, imati na umu konkretno tipološki drugačija djela što ih Adorno uzima kao primjer, premda je, kako je upozoreno, riječ o načelu. — Usporediti također Danilo PEJOVIĆ, *Smisao umjetničke pobune*, u knjizi *Protiv struje*, Zagreb, 1965.

²³ KRLEŽA, Miroslav, *U logoru*, prema SD, VII, 1964, str. 100; PSHK, knj. 94, 1973, str. 142 (čin drugi).

²⁴ KRLEŽA, Miroslav, *Aretej*, 1959; citirano prema PSHK, knj. 94, 1973, MK IV, str. 337.

²⁵ KRLEŽA, op. cit. str. 385 i 387.