

## »SALOMA« U KONTEKSTU KRLEŽINE DRAMSKE RIJEČI

*Vesna Stančić*

*»Otetí se šablóni, to u umjetnosti znači  
biti ili ne biti«  
(»Davni dani« — maj 1916)*

To riječi su Krležine iz vremena kada je za sobom imao napisane »Legendu« i »Maskeratu« (1913), »Kraljevo« (1915), »Salomu« u rukopisu iz listopada 1913. i objavljen njen fragment 1914. u početku »Davnih dana«. Riječi iz »Dnevnika« — svojevrsne autorove estetičko-teoretske biblije, misaono-sadržajnog torza cjelokupnog stvaralaštva čije veličanstveno osmišljavanje i dovršavanje traje do naših dana.

Napisane, kako Krleža navodi, sjedeći »na krovu kasarne«, <sup>1</sup> majske mjesečeve noći 1916. godine, stoje kao kontrapunkt razmišljanjima, sumnjama koje ga razdiru i bodre stvaralaštvom: nastaviti pisati »svoju Šeherezadu, na uspomenu Oscara Wildea i u čast Bakstovu«, <sup>2</sup> usprkos riječima tadašnjeg direktora drame Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu Josipa Bacha da Krležina »Saloma« nije »Wildeovska i da je teško poslije Wildea napisati 'Salomu' koja nije Wildeovska (1914.)«. <sup>3</sup> Jer, »Vaša je 'Saloma' zbilja nova, samo na žalost nije drama. Odviše govore Saloma

i Johanaan. I to nedramatski govore. Kako je vaša Saloma za Vas drama, tako bi bile drame i 'Pjesma nad pjesmama' i 'Psalmi Davidovi' i 'Jeremijin plač' i Nietzscheov 'Zaratustra'.<sup>4</sup>

»Otet i se šablone« — krik u noći, Krležin »krijes sa krovova«, odakle gleda u rasulo čovjeka u obezglavljenom vremenu rata, Čovjeka u krvavim, mučnim transportima, marš-bataljonima i njihove poživinčene čovječnosti čije postojanje »ne može objasniti ni jedna fraza kugle zemaljske«. Vidjeti, osjećati, razmišljati o jednoj wildeovskoj varijaciji »kakvih sam (doista) napisao čitav ciklus: 'Legendu', 'Sodonski bakanal', 'Salomu' i koju neću napisati nikada, a koja bi bila kada bih je napisao običan primjer šablone u literaturi«<sup>5</sup> ili se oteti, okrenuti »domobranskom kontrapunktu« i »sanitetskom generalu iz Beča koji će sutra jednim potezom pera da odliferuje u smrt nekoliko stotina kretena«. <sup>6</sup>

Sumnja — dilema je razriješena: prići jednom i drugom snagom stvaralačke mašte, slobodom, smionošću i ustreptalošću mladenačkog temperamenta, izkazati svoje racionalno-emotivne spoznaje o životu i literaturi; ne više kao suprotstavljenih kategorija već sažetih u čvrsti amalgam u kojem se život metamorfozirao u viziju, a vizija umjetnosti postala život. Oslušnuti i dati bez »šablone« Zloguki, krvavi trenutak vlastitog i našeg sada, Bezglavog Nečeg što se kao otrovni oblak nadvio nad naše živote početkom XX stoljeća i vraćati se istovremeno prapočetnim legendarnim, rodoskrvnim, mračnim čovjekovim strastima. Sagle dati totalitet naših putovanja »jednih kroz druge«, sažeti iskustva nestvarnog i stvarnog, sna i jave, prošlog i sadašnjeg, arhetipskog, povijesnog i vizionarski natpovijesnog života čovjeka u literarnom djelu koje je »vid čovjekova samospasavanja iz krvavih, njega nedostojnih stanja u djetinjasta nadstvarna odstakljenja ljepote«, svijetla vertikala otpora zlu, nesavršenosti, iščezavanju.<sup>7</sup>

Ono što je stvaralačko u literaturi, u umjetnosti uopće, uvijek i svugdje predstavlja objekt izgrađene spoznaje. Težnja je svake interpretacije otkrivanje; uočavanje strukturalnih zakonitosti svijeta književnog djela kojima je integrirana najdublja, najindividualnija autorova spoznaja s našom najopćenitijom, najvišom ljudskom.

Analiza »Salome« imat će za svrhu pokazati koliki je udio Wildeova teksta vidljiv u Krležinim »salomskim varijacijama«, kao i u konačnom tekstu objavljenom u »Forumu« 1963. godine (iako je to već u našoj kritici istraženo: Mate Lončar »Saloma« M. Krleže — Zbornik, Bgd. 1967). Slijedit ćemo koliko je Saloma, uz uvažavanje novozavjetne tematike i

Wildeove vizije kršćanske legende, kreacija Krležina stvaralačkog svijeta »dramskog privida« kojim se suprotstavio i biblijskom i wajldovskom; u čijem je viđenju iskazana želja da obnovi a ne da ponovi, one nikada u umjetnosti dorečene teme: odnos muškarca i žene; mračne, bolesne, mučne ljubavi i zle strasti (»Saloma«, »Adam i Eva«, »Maskerata«, »Čovjek i Žena u predvečerju«). Potrebno je sagledati koliko su Krležini dramski počeci, kojima pripada »Saloma«, uvjetovani književno-povijesnim determinantama vremena, a posebice nas zanima odgovor na pitanje: što je u Krležinoj fazi dramskih fantazija iz 1914 (»Legenda«, »Maskerata«, »Michelangelo Buonarroti«, »Kristofor Kolumbo«, »Kraljevo«, »Adam i Eva«) u kvantitativno-teatarskoj »Zori«, u buđenju onog stvaralačkog potencijala čiju je bit naša literarna kritika sažela riječju »dramatičnost« prepoznatljivo u kasnijem kvalitativnom teatru psiholoških, historijskih i sociofilozofskih dramskih studija o čovjeku i njegovu svijetu, o nama i oko nas (»Glembajevi«, »Aretej«). Jer ne zaboravljamo danas da je od te zore prošlo više od 70 godina, a da proplamsaji Krležine dramske riječi gore u svim predvečerjima naše današnje hrvatske i jugoslavenske dramaturgije.

Obnovimo neke činjenice o Krležinu bavljenju »Salomom«. Tekst koji je najranije napisan, ali neobjavljen, nama nepoznat, to je »Saloma« iz listopada 1913. godine, o čijem rukopisu Krleža informira u »Davnim danima«. Zatim fragment »Salome« kojim se otvaraju »Davni dani« veljače 1914. godine: »Hebrejska pentologija. Saloma kao 'prélude«. Slijedi citirani tekst o kritičkom sudu Josipa Bacha o Krležinu rukopisu »Salome« koji je vraćen autoru, kao i drugi rani dramski tekstovi s obrazloženjem da nisu drame, jer likovi »nedramatski govore«.

U ožujku 1918. u »Dnevniku« je zabilježen fragment treće varijante, »nastavak teksta druge varijante od XII mjeseca 1914., a po varijanti od X mjeseca 1913. godine (Scena razgovora Proroka i Salome)«. <sup>8</sup> U travnju 1918. godine Krleža bilježi razgovor s Josipom Bachom poslije njegova čitanja druge varijacije »Salome«:

- To sad više nije biblija, to je konverzacija à la G. B. Shaw!
- Bolje je prepisivati G. B. Shawa nego Jozu Ivakića.
- Pretjerujete. Uvijek pretjerujete. Kako je moguće da Saloma kaže: »noblesse oblige«?
- Pa dobro, čovječe, pa jeste li vi prisebni? Pa kakav francuski u ono doba?

— Ako je već mojoj Salomi suđeno da bude Hrvatica, i ako je to neka gospođica iz bolje kuće, pa onda je valjda imala guvernantu, i prema tome, jasna stvar, onaj njen »noblesse oblige« zvuči blesavo ali ne neprirodno.

— Čitava vaša logika je uvijek postavljena na glavu ... samo ljudi će vam se smijati na otvorenoj sceni.

— Zar je to neka tragedija kad se ljudi smiju na otvorenoj sceni? Neka se samo smiju. Zato idu u teatar da bi se smijali.«<sup>9</sup>

Motiv Salome javio se već u prvoj Krležinoj drami 1913. godine, u »Legendi«, kada Sjena, taj krvavo razarajući Kristov alter ego u jednoj od svojih replika, ruši sanje o čistoći života ljubavi, dok Kristovo oko luta svemirom, a »pogled se zapleo među cvijeće i rosu na mjesecini«. Demonska glazba Sjenina drhtavog smijeha prati evociranje scene Salomina razbludna plesa, »cjelivanje njenih koralnih usana Johanaanove glave na srebrenom pladnju« (Legende, NIP — Oslobođenje str. 19). U »Plamenu« 1919, ponovno u povodu sukoba s Josipom Bachom Krleža govori o svojoj »Salomi«, o njezinom alegoričnom i simboličnom tekstu. Konačno 1963. godine za jubilarnu premijeru u Jugoslavenskom dramskom pozorištu Krleža daje definitivni oblik »Salomi«, dopisujući završni tekst. On je u cijelosti objavljen kao dramska legenda u jednom činu, u 10. broju »Foruma« 1963. godine.

Krležin rad na »Salomi« i njenim varijacijama (»Sodoma«, »Sodomski bakanal«) vezuju se uz vrijeme kada je Wildeova drama izvedena na francuskom jeziku u Parizu 1904. godine, a nedugo zatim u nas (1905) i kada je prevedena na mnoge evropske jezike. Zabranjena u Londonu, napadana i hvaljena u francuskoj kritici, kod nas u »Narodnim novinama« ocijenjena pred premijeru u Hrvatskom narodnom kazalištu »kao najsenzacionalnije pozorišno djelo«. »Senzacionalno je postalo osobitim sadržajem, svojim ekstravagantnim piscem i napokon raznolikim cenzuralnim zabranama«. <sup>10</sup> U istom je članku »Saloma« predstavljena kao drama »zanosne ljepote dikcije«, a za njena autora se kaže da »moderna Engleska nema ljudi koji bi se dostojno mogli staviti uz bok Wilde-u«. Najavljujući prijevod »Salome« koji će biti 1913. godine objavljen u IV knjizi »Zabavne biblioteke«, dakle u vrijeme Krležina rukopisa, u »Narodnim novinama« moglo se pročitati: »Posve je u redu to da djelo napokon dobije naše občinstvo u potpunom hrvatskom prijevodu, bez obzira na njegov književni i etički karakter, o kojem može biti isto onako ra-

zličitih sudova kao što je sud o njegovim pjesničkim ljepotama i dramatičnoj snazi jedinstven«. <sup>11</sup>

Vodeći predstavnik dekadentnog estetizma i simbolizma Wilde je bio proklamator krajnjeg individualiteta u umjetnosti u kojoj, kako kaže, nalazi kompenzaciju za sve manifestacije stvarnog života: »Ako uzmog-nem stvoriti samo jedno lijepo umjetničko djelo, ja ću oteti zlobi njen otrov, kukavičluku njegovu porugu, a prezrivi ću jezik iščupati iz korijena«. <sup>12</sup> Wildeova su djela, a posebice »Saloma«, »šokirala« čitatelje i gledatelje smionošću obrade biblijske tematike (distanciranjem od legende naročito u sadističkom prizoru Salomina krvavog poljupca), larpur-lartističkim shvaćanjem života i umjetnosti: »Sfera Etike i Sfera umjet-nosti potpuno su različite i odvojene«, <sup>13</sup> pa u umjetničkom djelu »teku strasti koje ne mogu da se do kraja izraze u životu. Wildeova umjetnost upozoravala je novinom strukture i stilsko-jezičnim proseedom, onom simbolično-ironijskom dimenzijom (više izraženom u »Slici Doriana Graya« i »Lepezi lady Windermere« negoli u »Salomi«), koja je poljuljala tradicionalnu arhitekturu moralnih konvencija vladajućih krugova društva.

»Saloma« je lirski teatar, neoromantično suprotstavljenih likova i scensko-slikovnih antiteza. Izražava prekid s engleskom realističko-iluzionističkom dramom u kojoj je objekt života istovjetan modelu dram-skog privida. Transcendiranje, metamorfoziranje biblijske legende upu-ćuju na značajnu odrednicu simbolističke poetike, na bijeg iz svakidašnjeg realnog života, priklanjanjem iracionalnom, mitskom viđenju svi-jeta. Njemu je pošla u susret nova riječ umjetnosti koja je trebala dohva-titi »demonšku dimenziju stvari«, onu hartmanovsku podsvjesnu sferu života: ispreplitanje i prožimanje lijepog s ružnim, dobrog sa zlim i života sa smrću, kao što je kritičar Arthur Symons za Salomin lik rekao: »Zlo dovedeno do perverzne ekstaze postaje na neki način dobro«. <sup>14</sup> Radnja je u Wildea sporedna, govor likova primaran, ima evokativnu moć. Riječ je opijena zvukom i bojom mjesечеve noći, pa je sigurno to bilo presudno za prelijevanje pjesničkog doživljaja u glazbeni. Riječ u »Salomi« nije nosilac dramske tenzije, nije akcija, ni sredstvo deskriptivne naracije. Ona inaugurira slobodnu individualnu, muzikalnu simbolističku estetiku, po-staje slutnja mračnog i krvavog čina. Otkriva stanje Johanaanove čiste neokaljane duše i Salomine krvave ljepote koja upravlja životom. (Ples sa sedam velova, poznatiji kao »igra za glavu« nadраста kršćansku sim-boliku sedam smrtnih grijeha, <sup>15</sup> konstituirajući se kao simbolična igra sudbinom Johanaanovom i svojom vlastitom.) U koncepciji Salomina lika

Wilde je odstupio od biblijske legende. Čin Salomin izraz je ličnog obračuna: nije motiviran željom da osveti majku, kraljicu Herodijadu, koju je židovski prorok uvrijedio nazvavši je bludnicom. Saloma je kontaminacija trijumfalne fizičke ljepote i animalno-perverzne strasti koja izravno vodi u zločin, u krv kojom će i sama biti ugušena. Tragični završetak »Salome« (Wilde poštuje Bibliju) više je neoromantično poravnavanje računa, nego izraz piščeva protesta, revolta i pobune protiv zla. Mitska fabula nije posve destruirana. U replikama, a posebno didaskalijama prožeta je novim emotivno i misaono pročišćenijim i dubljim simbolističkim lirizmom. Ličnosti: i Saloma i Johanaan ostaju izvan granica vremena i objektiviziranog prostora, kao simboli: istine i laži, dobra i zla, »oslobođeni« dimenzije individualnog karaktera psihološki produbljenog. Ne poznaju dvojnost unutar sebe i unutar sebe i svijeta »bez ikakvih izgleda na njihovo pomirenje«. Wildeova »Saloma«, a to je karakteristika i drugih simbolističkih drama, punih mističnih akcenata i sumornih atmosfera: Maeterlinck, Sologub, Andrejev i donekle Blok,<sup>16</sup> razrađuju jednu relaciju lika: odnos čovjeka i njegove sudbine. (Johanaan ostaje dosljedan istini, čistoći; Saloma svom zlu i grešnosti.)

Ekspressionistički teatar kako evropski — Wedekind, Toller, Kaizer — tako i naš — Kamov, Donadini, Cesarec, Krleža — rastvorit će, razapeti do vrha tragičnu ljudsku dvojnost suprotstavivši joj se krikom pobune. On će u razvoju Krležine dramske riječi biti anticipiran upravo »Salomom«.

U »Davnim danima« i »Predavanju« u Osijeku Krleža spominje (uz imena Shawa, Strindberga, Wedekinda, Stirnera, Kanta, Nietzschea, Rilkea, Ibsena i dr.) pjesnika Wildea vezujući svoje rane drame (»Legenda«, »Saloma«, »Sodoma«), teatar traženja »takozvane dramske radnje u sasvim krivom smjeru, kvantitativnom«,<sup>17</sup> s lirskim vajldovskim simbolizmom. Može se pretpostaviti da je Krležino inzistiranje na »Salomi« u dugom nizu godina u početku bilo potaknuto (sigurno da su razlozi dublji) onim već navedenim fenomenom u literaturi što se zvao Wilde i njegova »Saloma« (isto toliko hvaljena koliko i napadana). Ako još podsjetimo na Bachov sud o Krležinu rukopisu, na tvrdnju kako je poslije »Wildea teško napisati Salomu koja nije vajldovska«, pa činjenice transponiramo u takav stvaralački »dramatični« temperament koji odriče »šablonu«, kao što je Krležin i »viče« preobražaj estetskih formulacija naše drame, tada će biti shvatljivo njegovo vraćanje »Salomi«. Objašnjivo je u projekciji svijesti koja se želi doreći stvaralački, originalno, a to znači ni biblijski ni vajldovski. Krležina će »Saloma« s Wildeovom imati zajednički izvor

Bibliju, kao što je to slučaj s »Legendom« i njenom vezom s istoimenom Strindbergovom dramom. Istost fabularnog izvorišta Krleža opravdava razmišljanjem u »Dnevniku« o »vječno-ljudskim sintetičkim karakterima koji uvijek djeluju magnetskom snagom«. Kroz njih se može transcendirati i anticipirati vječno povijesno ljudsko i stvaralačko ljudsko. Može se negirati, prepoznati, vratiti krvavo načelo zla i odobriti, izazvati čovjekov napor da se dosegne dobro u prošlom, sadašnjem i budućem vremenu. Saloma je jedna od takvih »legendarnih sintetičkih karaktera« koja je stoljećima poticala stvaraoce različitih umjetničkih medija. Prije bilježenja u Evandelju po Marku i Mateju sličan motiv o ženi zapisuju historičar Livije i filozof Seneka. Kod Josipa Flavija on se prvi put prije »Biblije« vezuje sa smaknućem židovskog proroka Ivana Krstitelja. U glazbenoj umjetnosti inspirirala je mnoge: od Aleksandra Stradella u 17. st., pa Hadleya, Masseneta, do Rikarda Straussa. Kod nas je potakla slovenskog skladatelja Slavka Osterca koji je 1929. godine napisao operu »Saloma«. U likovnoj umjetnosti nižu se platna sa Salominim likom kod: Giotta, Masaccia, Filippa, Lippija, Ghirlandaja, Botticellija, Guida Renija, Carla Dolcija i dr., a u književnosti imena su još mnogobrojnija: od otvaranja motiva u Heineovoj pjesmi »Atta Troll« do Flauberta, Mallarméa, Banvilla, Heysea, Studermanna, od Karla Weisea do Ludwiga Helda, Wildea i Jana Kasprowicza i dr.

Prvi dodir s tekstom »Salome«, didaskalija iz »Dnevnika« 1914 (kasnije je Krleža početak promijenio), najavljuje ono Krležino traženje novog, prestrukturiranjem biblijskih likova i scene. Nema prepoznavanja lirsko-impresionističkog Wildeova štimunga noći, jer novo »ne može biti u vraćanju«, novo, što će reći Krležin Kolumbo, »ne može biti u krugu«. <sup>18</sup>

»Saloma« je najavljena »kao prélude« za »hebrejsku pentologiju«, likove koji u veličanstvenoj ljepoti svoga duha stoje pred Krležom »kao Rodinov Balzac«. »Pet giganata htio sam nacrtati: Krista, Michelangela, Kolumba, Kanta i Goyu«. <sup>19</sup> Prije njih »Saloma« — mračna praiskonska snaga nagona koja tek sluti put prema »zvjezdanoj kupelji« ljudskog razuma, »svjetiljci« čovjekova neba kojom će se negirati i ništiti sve zemaljski blatno, ružno i zlo. Najmračnijom, najgrešnijom Evom-Salomom objavljen je Krležin rušilački, nihilistički dijalog s bludnim, mučnim, blatnim i besmislenim ne na Tetrarkinu dvoru već u našoj domaćoj Judeji; u kojoj je život dosadan, težak, tragičan. Sav se iscrpljuje u »pasjoj ljubavi i razgovoru s nepismenjacima«, kao što će Saloma reći: »A ja Vas pitam tko je u Judeji pismen?«. <sup>20</sup> Nije li to Krležin, ne teoretski već

stvaralački obračun s domaćom literarnom »nepismenošću«, pokušaj da se okretanjem Evropi, simbolističkoj dramaturgiji, kritički odredi prema našoj drami moderne, da se prevrednuje romantično-realistička dramska literatura od koje »ne može nitko ništa naučiti, pa ni jedan gimnazijalac početnik«. <sup>21</sup>

Razumski i intuitivno kao stvaralac Krleža osjeća da početak XX stoljeća, sa svojim Zlogukim mrtvačkim pjesmama boga Marsa postavlja nove zahtjeve pred dramsku riječ i kazalište. Složena težina, tragičnost života čovjeka u sumraku jedne bolesne civilizacije, u rušenju jedne preživjele monarhije i njene politike ne zadovoljava se tradicionalnom naturalističko-iluzionističkom dramskom estetikom. U slučaju prvih Krležinih istupa, teatar dramskih fantazija neće u potpunosti zadovoljiti ni nova simbolistička, vajldovska. Najviši piščev imperativ od »Legende« i »Salome« do »Glembajevih« i »Areteja« bit će ona kamijevska »poslušnost samo vlastitom geniju«.

Dovoljno je izdvojiti nekoliko replika i didaskalija »Salome« (»Johanaan bez riječi klekne do Salome i ljubi joj sandale, kao što se ljube papuče martirima. Nokturno, Mjesečina. Cvrčci. Saloma se sagnula spram Proroka ... Tako ostaju u klupku. Dvije mačke«. <sup>22</sup>

»Dosadno mi je s vama, jer mi dosađujete kao kudravci, s kojima čovjek ne umije nego da se igra ... Zašto glumite konverzaciju, kada ste doista nezgrapni kao mokri psi: ...), <sup>23</sup> da se uoči ironijsko konstituiranje likova; način kojim Krleža govor prošlosti prožima govorom stvarnosti. Ironijskim se aspektom riječi iskazuje angažirani stvaralac — pisac ekspresionističke pobune: »Što bi bilo kazalište, kada ne bi značilo promjenu postojećeg svijeta«. <sup>24</sup> Taj bunt katkada ističe jedna jedina riječ o kojoj ovisi, po Krležinu sudu o drami, i konstruiranje dramskog prostora, i razumijevanje cjelokupnog teksta. Čini se da je u »Salomi« to sintagma »noblesse oblige« i svojom imanencijom i još više referencijom u stvarnosti (A tko u »Judeji« zna za čast, tko poštuje zadanu riječ). Prepoznamo u njoj hod prošlih i sadašnjih laži, ljudskih prijevara »Jednih kroz druge«. Brechtovski nas začuđuje, pobunjuje, izaziva. Ne tako da kažemo: »Pa kakav francuski u ono doba. Ljudi će vam se smijati na otvorenoj sceni«, već da osjetimo njeno iseljavanje iz ambijenta Tetrarkina dvora i Judeje, useljavanjem u salone »boljih« građanskih, agramerskih obitelji (»A što ako je moja Saloma Hrvatica. Ako je djevojka iz bolje obitelji?«) <sup>25</sup> onih koje će Krleža na sceni razgoliti u »glembajevskoj« drami. Premješteni su vijekovi, razmaknuti i sažeti prostori: od »Salome«



do »Glembajevih« i »Areteja«, a Krležina osuda moralne laži, duhovne bijede, zla života (najčešće iskazana ironijom) ostala je jednako snažna, nepromijenjena. U toj je osudi odraženo krležijansko-artoovsko shvaćanje dramske riječi kao čina koji zarobljava zlo, iscrpljuje ga do kraja, kako bi bilo uništeno.<sup>26</sup> »Saloma« je početak Krležine riječi »čina«, izdizanjem zla i povikom njegova ukinuća.

Saloma — »duhovita frivolna mačka. Svakako pametnija od glasnih vojničkih glupana«.<sup>27</sup>

»Saloma, naga kao božica, zaogrnuta srebrnim velom . . .«<sup>28</sup>

Slikovna antiteza: žena mačka i boginja, hipertrofirani, animalni nagon i ljepota, ne simbolizira tjelesno-spiritualne razdrtosti, lomove i sudare likova kasnijeg Krležina ratnog i glembajevskog teatra. Salomina dvojnost (to je jedini lik drame koji nije jednodimenzionalno donijet) dvojnost je tijela, kojim dionizijski uživa i mrzi, osvećuje se i ubija. Saloma ne poznaje ljubav kao sublimnu emociju; ona se iscrpljuje u surovom erosu. On je vodi do spoznaje o dosadi življenja na zemlji koja je »pasji glupa«, »mračna« jer »siluje samu sebe i njuška samu sebe uvijek u jednom te istom ritmu«.

»Stajati na zemlji je dosadno. Važne su zvijezde«.<sup>29</sup> Iz blata, bluda judejskog dvora i svog vlastitog uzdiže pogled zvijezdama, sluti ih tijekom zamorenim od slasti života. U bljesku njihova sjaja žudi nekoga »tko nije glup kao pas. Nešto više za jednu jedinu nijansu«. Salomino uzdižanje nebu, uzrokovano je »zasićenošću zemljom«, suprotstavljeno je Kajinom samouvjerenom, samozadovoljnom zemaljskom stajanju i padanju: »Promatrajući zvijezde, uvijek imam osjećaj da padam k njima. Nebo je pod mojim nogama. Ja stojim na zemlji. Meni je to dovoljno.«<sup>30</sup> Salomina »važnost zvijezda« ni u najdaljoj daljini nema vrijednost kolumbovsko-aretejevskog svjesnog hoda prema nebu istine života, za čije obasjanje »astralne kupelji« vrijedi mučenički živjeti i umrijeti. Saloma je apoteoza tjelesnog; rovanja po vlastitosti i svjesno prihvaćanje sebe u blatu u ozračaju još dubljeg blata vremena. Tjelesnost u njoj imperativ je koji ne smije biti iznevjeren bez kazne (što će biti potvrđeno Prorokovom smrću).

»Johanaan je slabo nadarena glava . . . Seljak primitivac, koji nigdje nije bio, ništa nije vidio ni čuo«,<sup>31</sup> ličnost koja je u Krležinoj »Salomi« najviše metamorfozirala u odnosu na biblijsku i Wildeovu koncepciju lika. Slabije razrađen od Salome, nedorečen kao individualni karakter i život. Njegovo »sklupčavanje kao mačke« pod drvetom nije psihološki

motivirano. Realiziran kao lik simbol, egzistira na univerzalnom planu u negativnoj kategoriji bića unutar simbolističke poetike, od koje se oti-  
ma uranjanjem (kroz ironijsku obojenost teksta) u našu specifičnu druš-  
tvenu, vjersku i političku stvarnost. Johanaan je jedan od lažnih narodnih  
ideologa, profeta, »nepismen« koji je naučio jednu jedinu knjigu napamet,  
od koje živi, uvjeren da je pojeo svu pamet velikom žlicom.<sup>32</sup> Proroko-  
va izdaja nemilosrdno je kažnjena u stravičnoj, kerempuhovski grotesk-  
noj slici: krvava glava u košari orumenila je smokvin list, simbol vlasti-  
tog stida. Transcendencija motiva prisutna je u raznim fazama Krležina  
stvaralaštva; u gotovo svim strukturama: od ratne lirike do »Balada«, od  
domobraskih novela do »Zastava«. Isti oštri (piščev) obračun s branite-  
ljima nacionalnih interesa, zastava i barjaka do onog časa kada isti ne  
zadiru u osobne klasne i političke ciljeve.

Salomin dodir s gospodom generalima, predstavnicima vojničke sile  
na dvoru dodir je s besmislenom »logikom kljusadi«. Oni su samo »masa  
konjskog i konjaničkog mesa«, čije su glave jeftinije od Prorokove. Ne  
zaslužuju drugo »nego da se njima igra« nadmoćnošću svoje umno-tjeles-  
ne ljepote. Ovim se u »Salomi« otvorila jedna od najupornijih pobuna  
Krležine umjetnosti, krik protiv exelrodovske militarističke »logike bes-  
misla« izvikane: od Vidovića do Horvata i Gregora, od Niels Nielsena do  
Joje i Kamila.

»Saloma«, kao i drugi likovi drame, ne poznaju buđenje svijesti, ne  
žude izvan zemaljske plovidbe prema nepoznatom, ne traže u idealisti-  
čkim sferama duha odgonetaje zemaljskih i zvjezdanih istina. Tekst ne  
poznaje klasičnu aristotelovsku katarzu, nema letargije nakon čina. Krle-  
ža svojom dramom, njenim glavnim likom Salomom anticipira »očišće-  
nje« modernog, sartreovski slobodnog čovjeka našeg vremena koji je pri-  
hvatio zlo; opredijelio mu se surovim i hrabrim uranjanjem u njega do  
kraja. Tako ga je učinio strašnijim, odvratnijim i »veličanstvenijim« u  
ljudskoj težnji za njegovim oduhovljavanjem. Salomino zlo je moćno;  
zločinom je izazvala, pobijedila i prekoračila vlastitu sudbinu, a ona joj  
se vratila kao poraz kroz nastavljanje života u krvi rodoskrvrnuća. Odva-  
žnost i dosljednost zlu diže Salomu do Kolumbove smjele istrajnosti u  
obratnom smjeru — padati dolje.

U kontekstu Krležina teatra »Saloma« svojom biblijskom podlogom  
i strukturom pripada simbolično-ekspresionističkim dramama, onima koje  
je Krleža nazvao teatrom »kvantitativne radnje«. Jer, u njima na sceni  
radi s »gorućim vlakovima, masama mrtvaca, vješala, sablasti, dinami-

kom svake vrste.<sup>33</sup> »Sva ta jurnjava«, to orkestralno sazvučje: krikova, vapaja, hroptaja živih i mrtvih; bljeskovi munja, silni udari i fijuki vjehtra, sve je to bilo daleko, kako kaže pisac, »od ibsenovski kvalitativne dramske radnje koja se sastoji od psihološke objektivizacije subjekta«.

Ipak »Saloma« i Krležine rane drame (»Legenda«, »Michelangelo Buonarroti«, »Kristofor Kolumbo«, »Maskerata«, »Kraljevo«, »Adam i Eva«) nisu teatar »kvantitativnog«, što odriče »kvalitativno«; ono se u njega preobražava opravdavajući funkciju svog postojanja na sceni kao korelatu najdubljih piščevih vizija života izraslih iz tame, bola i zločina vremena ratnog. Kvantitativno se zove simultano i sintetičko: mitsko, legendarno, biblijsko, natprirodno i nadvremensko, mnogostruko viđenje i osjećanje svijeta. Mnogobrojnost odslikava totalitet ljudskih egzistencija u »nevremenu«; iskazuje nemir, bunt, krik Krležin narastao do bezmjerja. U kratkim dramskim formama kao što su »Legende« dramatični monolozi i dijalozi lirsko-simbolični, ironijsko-ekspresionistički nisu mogli »riječju slikom« i »riječju krikom« izraziti stvaralačko Bezmjerje. Zato je scenski »kvantitet« prozeo ljudski govor u Krležinu ranom teatru, pa su »Legende« bile nove i revolucionarne po didaskalijama, tj. sredstvima i prosedeima na planu tehnike. To je bio jedan od razloga njihova odbijanja i neizvođenja Krležinih drama na sceni. U veličanstvenim režijskim zahvatima, sjetimo se samo dubrovačkog »Kolumba« ili splitskog »Michelangela«, ta se djela otvaraju čovjeku današnjice punoćom svog umjetničkog doživljaja. Isto tako bilo bi nedopustivo u našem vremenu poslije teatra avangarde, i apsurdna, i lirskog, i epskog, i teatarskih hepeninga, govoriti o »nedramatičnosti« govora likova u Krležinoj »Salomi«. Svjedoci smo od Ionesca do Becketta, od Brechta, Artauda do Geneta i Mejerholda kako se govor lica na sceni raspao jer je iskaz raspadnute psihologije bića u jednom tragičnom isto tako raskomadanom svijetu; kako su destruirani fabula drame i dramski sukob i lik; kako je teatar izdizanjem geste, pokreta, krikova na sceni vraćen u arhetipski ritualni praoblik koji ništa manje ne iskazuje tragično stanje čovjeka pojedinca i društvene odnose u kojima stoje ljudi naše epohe, od ranijeg realističko-naturalističkog teatra (drama iluzionističke scenske zbilje).

Čovjek je u dramskome, kako kaže Stigner, uvijek ispred. On se projicira u Buduće. Sveukupna je Krležina umjetnost, čitavo dramsko stvaralaštvo, a posebno »Saloma«, u začetku dramske riječi razapeti luk između sadašnjosti i budućnosti (u literaturi i životu). Bliža je u ironijsko-grotesknim slikama viđenja života (u tzv. buntovnom pesimizmu), u

simbolično-ekspresionističkom izričaju kasnijem Krležinu teatru: »Ledi« i »Areteju« nego ranim dramskim fantazijama. Jer, činjenica je da se »Saloma« nije sasvim konstituirala u okviru »Legendi«; nije bila s njima ni objavljena 1933. godine.

»Saloma« je već prvim fragmentom iz 1914. godine objavila poetiku Krležina teatra, zacrtala temeljno estetičko opredjeljenje: biti angažiran stvaralac, biti ukrvljen u život svoga vremena; obračunavati s mračnim dobom divljaštva, barbarstva; voditi rušilački dijalog s blatnim, bludnim; iskazati prezir prema »logici kljusadi«; zarobljavati sve to umjetničkim činom kao vidom najveličanstvenijeg »samospašavanja« čovjeka i čovječnosti. »Saloma« je takav Krležin čin. Ona je stvaralačko, novo, vanbiblijsko i vanvajldovsko »otimanje šablona«, pa kako, prema piščevu razmišljanju u »Dnevniku«, o tom »otimanju« ovisi »u umjetnosti biti ili ne biti«, naš je odgovor: »Saloma« u kontekstu Krležine i naše dramske riječi JEST.

## BILJEŠKE

- 1 Dnevnik — maj 1916, str. 154. — Sabrana djela M. Krleže, sv. XII, Zora, Zgb., 1956.
- 2 Davni dani, 11. V 1916, str. 151.
- 3 Ibid., maj 1916, str. 151.
- 4 »Plamen«, 1919, br. 8.
- 5 D., maj 1916, str. 154.
- 6 Ibid., str. 154.
- 7 M. Krleža, Predgovor »Podravskim motivima«, Sabrana djela 3, Zora 1963.
- 8 D. d., str. 457.
- 9 D. d., 1918, str. 470—471.
- 10 »Narodne novine«, 1905. g., br. 119. str. 3—4.
- 11 »Narodne novine«, 1913, g., br. 92.
- 12 »De Profundis«, Works IV, str. 41.
- 13 »The Critic as Artist, Writings V, str. 210.
- 14 »Povijest svjetske književnosti«, Mladost, br. 6, str. 196.

<sup>15</sup> Mate Lončar, »Saloma« Miroslava Krleže, Zbornik, Institut za teoriju književnosti i umjetnosti, Bgd. 1967. »Ples sa sedam velova, asocijacija na sedam smrtnih grijeha«.

<sup>16</sup> Mirjana Miočinović: »Drama«, Nolit, Bgd. 1975, str. 231

<sup>17</sup> M. K. Predavanje u Osijeku 1928.

<sup>18</sup> M. K. »Kolumbo« — »Legende«, str. 132.

<sup>19</sup> M. K. »Eseji« Knjiga I, str. 232.

<sup>20</sup> M. K. »Saloma« — »Legende«, Sarajevo 1973, str. 237.

<sup>21</sup> M. K. Predavanje u Osijeku 1928.

<sup>22</sup> M. K. »Saloma« — »Legende«, str. 244.

<sup>23</sup> Ibid, str. 234.

<sup>24</sup> M. Miočinović, »Drama«, Nolit — Bgd., str. 22.

<sup>25</sup> M. K. »Dadni dani« — maj 1918, str. 471.

<sup>26</sup> A. Artaud »Pozorište i kuga«, »Pozorište i njegov dvojniki«, str. 48.

<sup>27</sup> »Saloma«, str. 267.

<sup>28</sup> Ibid., str. 233.

<sup>29</sup> M. K., »Saloma«, str. 233.

<sup>30</sup> Ibid., str. 233.

<sup>31</sup> Ibid., str. 267.

<sup>32</sup> »Saloma«, str. 267.

<sup>33</sup> M. K., Predavanje u Osijeku 1928. g.