

LEONE I KRIŽOVEC

Zivko Jeličić

Struktura karaktera nosi u sebi autentičan pečat autorove poetike. Analizirajući kreativni proces koji stvara karakter, otkrit ćemo oku skrivenu unutarstvu radionicu u kojoj izrasta ljudski lik u literaturi. Prisjetimo se samo onoga dramskog žarišta što ga Dostojevski ugrađuje u tkivo ljudske patnje, spoznajmo snagu toga zažarenog svemira koji gotovo sam, u kovitlacu svoje drame, modelira svoj vlastiti profil. Bila riječ o Dmitriju, Aljoši ili Raskoljnikovu, plameni jezici njihova nemira stvaraju vrtanju svih elemenata i imaginarnog i realnog svijeta oko zažarene dramske osi; u toj prenapregnutoj oscilaciji kao da nema prostora ni za pejzaž ni za interieure, predmet i prostor gube se na bridu ove kozmičke rotacije koja stvara pred nama živa stvorenja. Kad lice zausti, zaziba se prostor, rađa se nova dimenzija unutarstvenog nemira koji sam počinje kreirati svoje zapaljane horizonte, svoje tišine u vakuumu razorne vatruštine, opredmećivati irealno, raspredmećivati realno. Karakteri kao da nisu omeđeni oblikom, kožom, profilom; to unutarstvenje žarište gradi ih i razgrađuje, tren oplemenjuje ljudskošću, tren sjenči animalnošću.

Balzacov opus možda je antipod.

Grada se raspoređuje, uzidava, osigurava radnjom. Lik izrasta pedalj po pedalj. Mir graditelja prisutan je u upotpunjavanju interieurea kao i u crtanju psihe. Predmetnost je bitan element i u postavi prostora i u

gradnji profila karaktera. Elementi iskustva se sabiru, *ljudska komedija* teži da zaokruži univerzum na temelju dokaza i fakata. Unutarnje vezivno tkivo dobiva na snazi ukoliko se svi ti vanjski elementi autentično uklope jedan u drugi i ožive karakter koji je do koljena ukopan u društvene koordinate. Oko pisca, što otkriva u datim činjenicama potrebne elemente, možda je u ovoj radionici najkreativnije izvorište. Lica su slobodna, neovisna o piscu, ali se u njihovoj strukturi osjeća težina materijala kojim su građena. Radnja ne pokazuje znakove onakve spontanosti kao što je slučaj u varijanti Dostojevskoga, radnja je zarubljena dokaznim postupkom, nema u svom hođu onaj tako čudesni elemenat nepredvidljivosti, klicu iznenađenja koja je u stvari najbitniji ferment rasta i u prozi, pa i u samome životu. Čak kad se u Balzacovoj prozi i psiha istrigla iz okvira realnog i iskrivljena bivstvuje u svojoj halucinantnoj iluziji (Čiča Goriot) njeno tkivo je tvrdo, opredmećeno, zarobljeno kauzalitetom.

Galerija Krležinih likova posjeduje svoje vlastite strukturalne karakteristike koje ih približuju onoj prvoj varijanti. Poetska potka Krležinih tekstova možda je upravo materija koja dramskom elementu pruža najbolje uvjete rasta i oblikovanja. Strasno saživljavanje pisca sa sudbinom lica, odsutnost prostora za distancu, za građenje, za objektivističko zidanje i tesanje materije, Krležina lica udaljuje od krutosti opredmećenja i približava ih plamennoj osi i misaonosti što modelira lik iznutra prema vani. Krležino lice ne raste pred nama taloženjem zapažaja, dokumenata, verističkih otisaka realiteta, stvarnost ne zarobljava sudbine, ne kroji ih prema svojoj vlastitoj mjeri, ne raspinje ih na koordinatama teorije odraza; premda su Krležina lica ukopana do grla u realno, nikada nisu realnim osakaćena u rastu svojih ličnosti. Nepomirljivi, puntarski pomak u njihovoj nutrini sudara ih sa slikom realnosti, ne dopušta im da se njihov oblik konformistički poklopi s obrascem realnog. Krležina lica nisu uzročno-posljedično vezana sa stvarnošću — kao što je slučaj s prozom Emila Zole — ona su u srazu s njom bilo da se bore da je zaustave u povijesnom hođu, bilo da snuju i umuju kako da je izmijene i razore. Dekabristički ožiljak na psihi ovih ličnosti nije ogoljen do stupnja aktiviteta. Rasap lica, na drugoj strani, prisjetimo se Lenbacha, nije oslikan dvodimenzionalno: sonda što je pisac spušta u mrak ličnosti otkriva u njoj potresnu dramu koja uspijeva spriječiti razilaženje materije, razlaz kemijskih spojeva, koja povezuje međusobno sva ta raspala koloturja, sve te polomljene ponose i kapilare, promeće sagnjilo tkivo u ljudsku fizionomiju.

Dramski nukleus, duboko prisutan u svakom Krležinu licu zalog je njegove neovisnosti o realitetu. Misao i strast nemaju u licu funkciju veznog elementa, ne pripomažu radnji, nemaju ulogu komunikativnih spojeva između psihe i stvarnosti; njihova zadaća je mnogo odgovornija; prisutnost misli i strasti stvara u samome licu njegov osobeni prostor, potreban i za kretnju i za riječ. Pred nama je Petrica Kerempuh: oštro sječivo misli i sakata, sputana strast oblikuju svoju vlastitu duplju u kojoj krvari živo ljudsko tkivo, u kojoj se nemoć zabrtvljuje krastom očaja i cinizma; kako se formira oblik duplje tako se njoj prilagođuje i vanjski profil lica: svaka glumačka kreacija Petrice Kerempuha, koja je težila autentičnosti, pokušala je i kretnjom, naklonom, sarkastičnim osmijehom, lomom koljena prilagoditi se toj unutarnoj, unakaženoj ljepoti koju krije u sebi ovaj lik. Svako lice na svom profilu pokazuje koliko je cijenu platilo onom buntovnome pomaku u odnosu na realnost, kakve je oblike ljudskosti iskrivila, ozarila, razorila, iščiljela, u svakom slučaju prebacila preko ili ponad brida stvarnosti — ta dramska os satkana od misli i strasti.

Ono što predstavlja osobeno bogatstvo Krležine radionice, to je prije svega širok dijapazon u strukturiranju likova. Bora Stanković, lucidni srpski prozaist, ni u pripovijetkama ni u romanima ni u dramama, nigdje se nije zadržao na golotinji realiteta; u procijepima, koji su se otvarali u dubinu ljudske psihe, otkrio je čitave svjetove zapaljenog života, sakaćenog mrakom — ali, ako se analizira metoda strukturiranja Stankovićevih likova, naći ćemo se na uskom prostoru teme s varijacijama. Čini se da se pisac uvijek vraćao u strukturiranju lika na polaznu točku nezadovoljan rezultatom, razočaran bušotinom u slojevitost ljudskog podzemlja — sve dok mu nije uspjelo kreirati efendi Mitu, Sofku i gazdu Marka. Temu s varijacijama nećemo sresti u Krležinu opusu. Iako Krležina lica imaju svoju rodbinsku pupkovinu, zajednički izvor, zajednički ritam rečenice, koja ih je kreirala, autorovu imaginaciju što ih je dala na svijet s pečatom svoje lucidnosti, potresima svoga nemira, i inkantacijama svoje vizije svijeta — sva ta lica pokazuju u svojoj strukturi čitavu skalu pojedinačnih osebnosti, novina, otkrica.

Možda neće biti naodmet istaći da ova posljednja premisa traži široku i opsežnu argumentaciju koja bi našla svoje izvorište u Krležinu opusu kao cjelini. Oslobođeni takvih pretenzija mi ćemo ovdje ukazati samo na raspon u kome se kreće ova dragocjena materija, uočiti kako je ovaj pisac — služeći se različitim postupcima — dao i u jednom i u drugom

slučaju vrhunske realizacije. Leone Glembay i doktor Ivan plemeniti Križovec, oba iz glembajevskog ciklusa, oba nezaobilazno dometi naše suvremene dramske književnosti. Analizom unutarnje strukture ovih dvaju lica nećemo doreći temu, ali ćemo, nadam se, ukazati na njenu značajnost kad je riječ o traganju za novim osvjetljavanjima Krležine umjetničke riječi.

Leone Glembay.

Strukturu mu možemo označiti klasičnom.

U samome pristupu dobar režiser znao je zadržati trenutak podizanja zastora i ostaviti iza zastorske draperije onu poznatu kaskadu konvencionalnih riječi, pustiti je da se, zarubljena stankom, raspe po mraku gledališta (*Küss' die Hand, presvijetla! Ljubim ruke! Servus! Dovidenja, ekcelenc! Preporučam se, moj naklon, auf Wiederseh'n, grüss digh Gott! Adieu! Sluga sam pokoran, illustrissime! Moj najdublji naklon, laku noć! Servus, grüss dich Gott!*) Ta bujica konvencionalnosti raste u tren oka u simbol, dobiva nadahnutu funkciju i u čitavoj drami. Doživljavao sam je kao natuknicu koja me vodila spoznaji da je svako lice upravo od takve papirnate štukature skrojilo sebi tkanicu iza koje se krije. I ne samo lice. Svi prizori, sav prividni život koji teče u glembajevskim salonima, umotan je u to voskom natopljeno platno, mumiziran. Portreti predaka, časakanje uz čaj, psi i lepeze i Baločanski, pa i jezuitska čednost Silberbrandta, dekorativnost u gesti i riječi barunice Castelli, ruka sestre Angelike — sve je utkano u veliku zidnu tapiseriju koja skriva golemu rupu na zidu: zločin i prostituiranje, slom firme i rasap ličnosti. Kućni red, vizit-karte, five o' clock, gugut patetike i uhodana frazeologija zastori su koju je vlastita biološka samoobrana izažela — kao što pauk izažme svoju sluz — kako bi sakrila ljudskom oku sami proces raspadanja; živi se skakutajuć s drvca na drvce, u staklenim su posudama i zrnce i šampanjac — a kakvi su ponori pod tim podmetnutim drvcima, kanarinca se ne tiče. Pogreb prvog razreda, lešina u cvijeću, pozlaćeni anđeli-lakeji, a drvo bišavo, crvotočno, stooko, raspredmećeno.

Leonova rečenica, ne zaboravimo, u dodiru je s takvom materijom.

Nemir — što paluca u prstima oko lule — britkošću lasera drapa spomenutu tkanicu gdje je dotakne svojom oštricom: bila riječ o falsificiranju obiteljske tradicije ili tragediji pojedinih ličnosti, radilo se o besramnosti suvremenog trenutka, ljudskoj tragediji Canjekove, komedijskoj mimikriji Silberbrandta, svugdje i posvuda sječivo nastoji osloboditi skriveno, razlučiti pravo stanje stvari od stafaže, sastrugati tu sko-

renu krastu s obrazina što ga okružuju. Prvi čin je u stvari najširi krug Leonove geste i riječi. On je bio u stanu Canjekove, on je čuo svaku riječ koja je izgovorena kao upotrebljiva pređa za obiteljsku tapiseriju; Leonu nije izbjegao ni jedan pokret bilo kojega aktera u glembajevskoj menažeriji. Možda su ga i potcijenili, možda su, navikli na zaklon iza tepiserije, izgubili svaki smisao za oprez? Istovremeno sâm Leone veoma često naglašava svoju odsutnost, svoju odluku da se ne angažira, da ne zađe u sam kovitlac događaja. Prisjetimo se kako i koliko vremena se suzdržava da se ne uplete u razgovor o novinskoj vijesti i eventualnoj protuizjavi familije. Nije mu pošlo za rukom da se svlada do kraja, ušao je u igru sa smijehom, ne s riječju. *Warum lachst du Leo?* — pita barunica Castelli i tako ga — uz očit pokušaj njegova opiranja (*Ich? Hab' ich gelacht? Nein, gar nichts! Gar nichts!*) — uvlače u svoju raspravu. Rezerviranost u kretnji i riječi očito je prisutna. Međutim, upravo to mimoilaženje s realitetom što ga okružuje ne djeluje kao akt spontanosti; prije bismo mogli zaključiti da je riječ o naporu, racionalnom diktatu. Postoji, eto, već u prvom činu ili, bolje rečeno, u tome najširem krugu os koja privlači Leona da zađe dublje u glembajevski vir. Kako radnja odmiče, tako se sve jasnije razabire funkcija osi koja kao da razgara nemir, goni iskorak Leona u bržu kretnju, u ritmički sve bržu i oštriju rečenicu. Usporedimo dijalog Leona s Angelikom u prvom prizoru i onaj sa Silberbrandtom pri kraju čina.

U samoobrani on će naglasiti da je samo na prolazu u glembajevskoj kući (*... ja sam u ovoj kući samo na proputovanju. Što se sve to mene tiče. — ili — Barem tako dugo dok su vam strani gosti u kući!*), Leone će graditi pregrade nezainteresiranosti — a u stvari sve će dublje propadati u glembajevski obračun na život i smrt.

Leone Glembay u prvom činu obuhvatit će svojom kretnjom i svojom rečenicom i svojom riječju i ljude i predmete i zbivanja i iluzije u glembajevskim salonima, pokušavat će se osloboditi uzice što ga privlači, usprkos vrtnji, imaginarnoj osi, pobodenoj u srž vlastite moždine, u mrak vlastite podsvijesti. Što se trulo tkivo više otkriva, to kao da racionalnim pristupom podignuta barikada pada kao da je od papira, uzica sve čvršće steže, misao o odlasku sve je deklarativnija — i glembajevska krv kao da se promiseće u opasnu zvijerku koja prijeti iz mraka. Apsurdnost Leonova postupka upravo je u tome što nije shvatio da je ovim ljudima oko njega dekorativna tapiserija jedini mogući način

da izbjegnu smrad crvotočnog i da umiranje, izloženo svjetlu, ima u sebi magnetsku moć privlačenja.

Drugi čin predstavlja i drugi krug, znatno uži. Dijalog Leona i Nacija Glembaya. Stari Glembay, šef firme, kičma obitelji, pokušava spasiti što se još može spasiti. Überspant je bitna oznaka za Leona što mu je Naci baca u lice. Krpljenje rasparanog pokrovca očito je iluzija što hlapi iz sklerotičnih vena starca. Uzbudjenje raste u stravu. Raspolutila se maska Silberbrandta, jus Pube odlikaško komedijanstvo, poza barunice Castelli sparušila se u očaj, Nacijeva figura s aureolom dostojanstva svaljena na tlo, grabež i umorstvo, licemjerstvo i degeneracija grabe iz mraka u prvi plan scene. Krug dijaloga suzuje Leonu prostor, šilji rečenicu, ujeda nerv do krvi, os, koja je još skrivena u podsvjesnom, goni ga u sve pomamniji ritam. Pokušaji bijega, otimanje iz magnetskog polja zločina sve su očitiji. *(Da, ja sam doputovao da budem na tvom jubileju. I ja sam konačno vidio tebe, mi smo se vidjeli! Ja sam jutros prisustvovao sjednici banke, a sutra je sve to više-manje gola predstava! Ja mislim da je najbolje da oputujem. — ili — Ja sam uvjeren, da je sav naš razgovor potpuno suvišan! Ja putujem! Ja sam eto na odlasku, ja se eventualno neću više nikada vratiti, pa ja mislim, da je najmuđrije, da se rastanemo u miru. — ili — Ja ionako putujem, a ti to nisi trebao da čuješ, pa kvit. — ili — Pusti me, molim te, da legnem! Umoran sam i putujem. Moj vlak ide oko pola devet! Sada je dva i po prošlo! Ja još nisam spakovao, a i pisma treba da napišem. Molim te dakle lijepo: finissons! Pa laku noć.)*

Međutim, što je otimanje snažnije, to je razgolićivanje barunice Castelli pred starcem sve plastičnije, to je ujed sve dublji, u samo srce. I kako je vrtnja ritmički sve luđa, tako se prostor između podsvjesne osi suzuje do teturanja i udarca. Krug u prvom činu slič i po ritmu i po prostoru na šetnju — korak je, ako ćemo po istini, panterски lagan i dug — a u drugom krugu sve je ovo sabijeno oko same osi. Riječ nije više nehotično izgovorena. Bijeg je dobio oblik spasavanja. Vidljiva je strast s kojom se raskopava to klupko poslovnog i obiteljskog truljenja što ga je starac godinama umatao u staniol, ukrašavao proslavama, okruživao sluganima i dekorativnim figuricama.

Treći krug.

Vrtnja je stala, i os stoji kao ukopana. Leone sa svojim crtaćim blokom pred lešinom Nacija.

Prividno Leone se ni u trećem krugu neće odreći svoga skalpela ali kao da su svi ti oštri dijalozi, i s barunicom Castelli i s ostalim obrazinama glembajevskih salona, izgovoreni tako po navici. Prizvuci rečenica (*Sasvim slabo! Umoran sam. Boli me glava: nisam za posao. — ili — Boli me glava i već dugo nisam radio. Pojeo sam suviše broma, i ugljen mi je među prstima težak kao traverza.*) — ponavljam, prizvuci takvih rečenica, rasuti po tekstu trećeg kruga, zasigurno su uvod u dijalog sa sestrom Angelikom, dijalog koji nepobitno utvrđuje da se os zaustavila i iz bušotine kulja podsvijest. O vrtnji ni nagovještaja. (*Ne mogu! Sve je to panika u meni! — ili — Imao je u ruci velik kuhinjski nož, sasvim krvav, i onda ga je nestalo najedanput. A noćas, Beatrice, noćas je opet došao u ovu kuću! On je tu, on negdje tu čeka iza ormara! — ili — I ta moja neshvatljiva mržnja na njega, od prvog dana od kada sam počeo misliti svojom glavom, to eto Glembajevsko, kriminalno u meni! To je Glembajevska krv u meni! Dobro, dopuštam, to je manija proganjanja, to nije zdravo, ali to prljavo, mutno, bezdano u meni, to mi se dominantno javlja godinama: ja to nosim sa sobom po svijetu kao svoju vlastitu utrobu! — ili — Ja jedanaest godina nisam dolazio u ovu kuću od straha pred zločinom, a kad sam se ipak jednog dana pojavio ovdje, namirisao sam odmah krv. U ovoj magli, među ovim mrtvacima, ja sam se instinktivno nečeg bojao, a opet sam u sebi perverzno uživao, da će se ipak dati zgodna prilika. I kada se onda prilika doista vrlo zgodno stvorila, mjesto da se maknem od ponora, ja sam upravo majmunski neinteligentno, skakao oko njega, dok se onda sve skupa nije strovalilo!*)

Nije teško zamijetiti da ovako racionalno razglabanje o podsvjesnom predstavlja novu varijantu bijega, umirivanje pomutnje koja hrupi odatvuda. Klonuće fizičko i ovaj pokušaj ozračjenja vlastitog podzemlja potvrđuju da se vrtnja prometnula u stanje, da se spiralno kruženje od prvog onog najšireg kruga, preko drugog, mnogo više sputanog, probilo do samog dna, razotkrilo psihički ponor ličnosti. Skare i okrvavljeni grkljan barunice Castelli samo su otkucaj razotkrivenog mehanizma, posthumna sinkopa što je vrcnula iz posustala mraka.

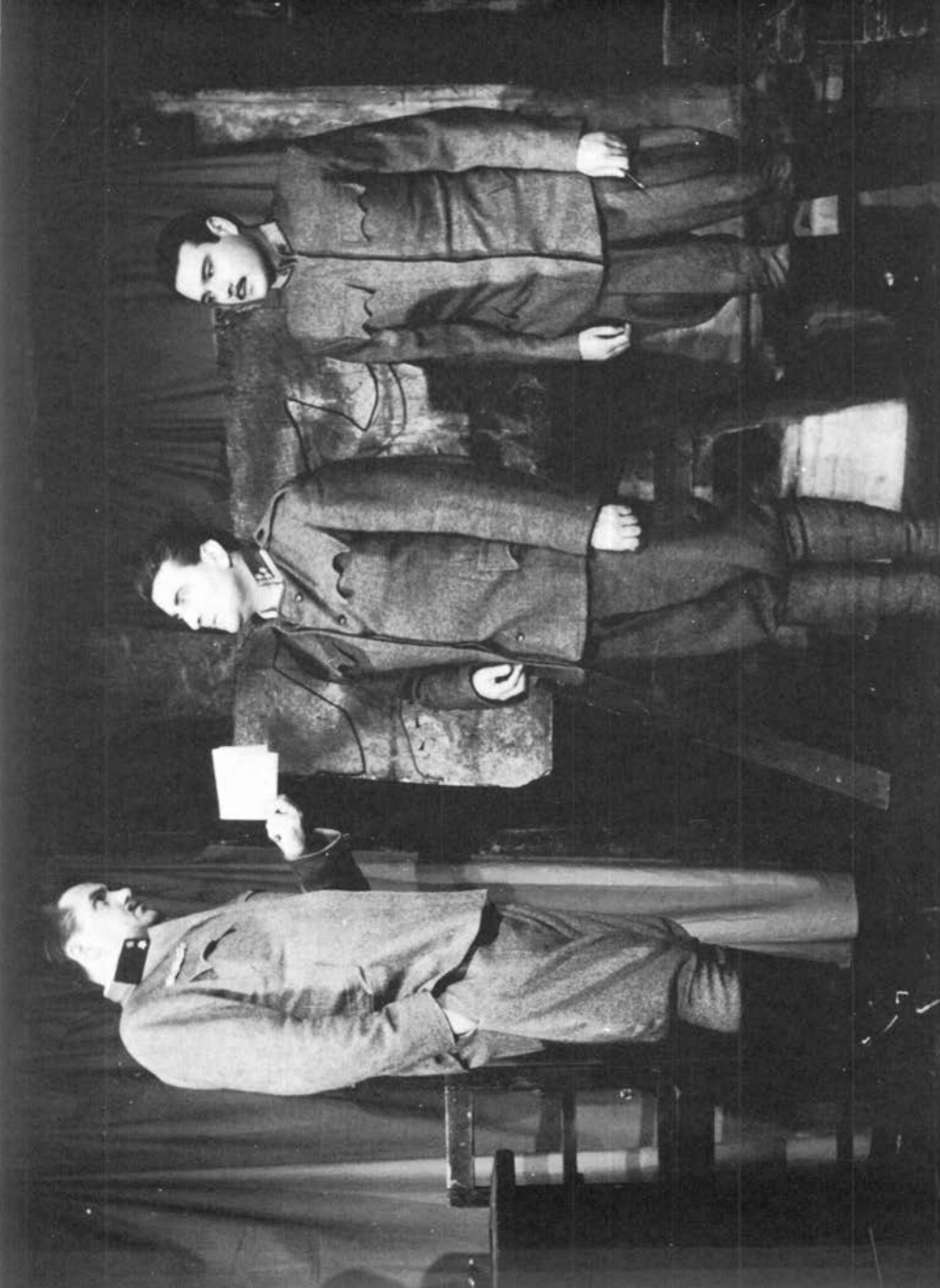
Doktor Ivan plemeniti Križovec.

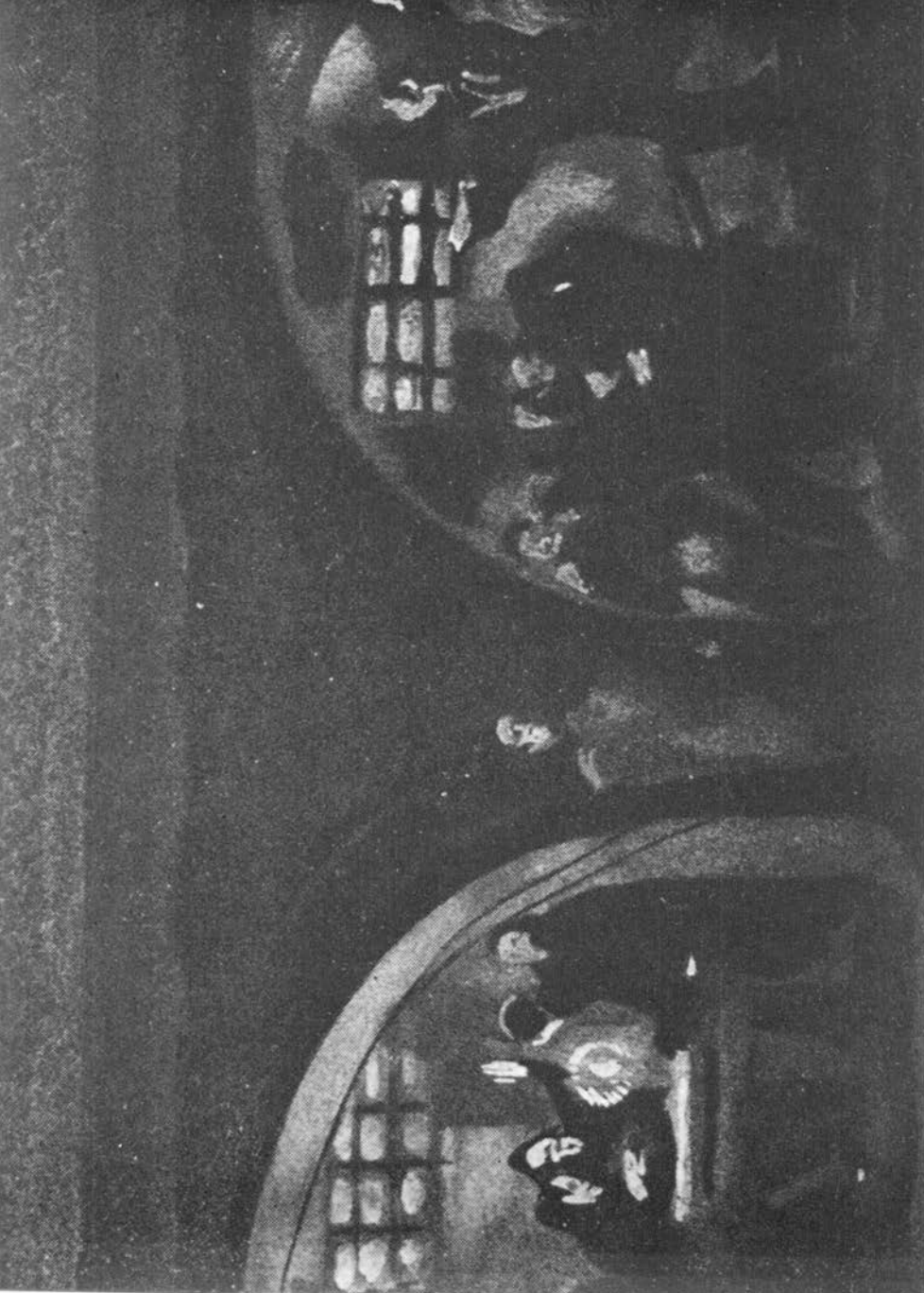
Jedinstvena figura u Krležinoj galeriji karaktera kad je analiziramo na planu strukture lika. Možda kreacija najbliža avangardnoj suvremenoj literaturi. U unutarnjoj građi Filipa Latinovića potvrđena je prisutnost toka svijesti. Križovec je novina. Kreiran je direktno, bez međuprostora, samim izrazom. Povijest karaktera kao da je do kraja zanema-

rena. Ne upleće se ni djetinjstvo. Nije dometnut ni supstrat genealogije. Sama gesta lika u vremenu i prostoru, njegov izričaj modelira i njegov portret. Građa događanja, poštalice definiranih, povijesno zaokruženih datosti nisu potrebne. Križovec u kreativnom postupku kao da je bez empiričkog korijenja. Tragovi ličnosti isključivo su u ponašanju, frazi i gesti, konkretna događanja pridometnuta su na kraju drame više kao posljedica upravo takve geste i fraze nego kao rezultanta konkretnog zbivanja. U tom liku kao da se ništa ne događa, on Lauru i ne vara, njegov odnos s kontesom Izabelom, alijas kurvicom Đurđom Maklakovom na fonu je animalnosti, a njegov odnos s Laurom na drugom registru, u tonalitetu njegove produhovljene fraze, njegova oklopa u kojem se kreće.

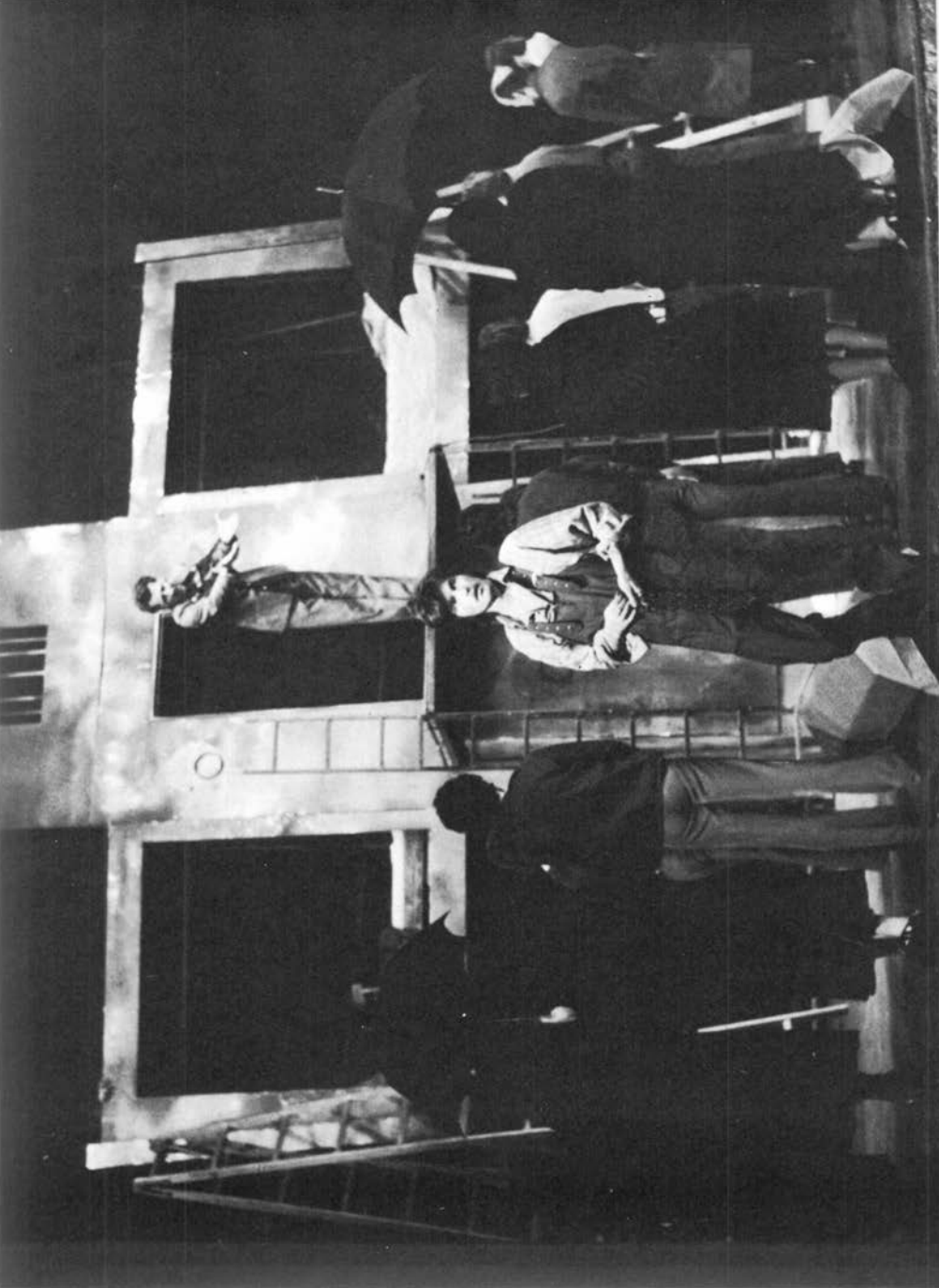
Uzalud ćemo u Križovcu tražiti onu spiralu, pobodenu u samu glembajevsku krv, što je otkrivamo u Leonu. Križovec je dvodimenzionalan. Dvije ravnine. U prvoj, satkanoj od riječi i kretnji, živi i kreće se karakter; reklo bi se, sam stvara prostor i zrak u kojemu diše. Neobično svojstvo ima ovo lice: ono luči atmosferu koja je pogodna za njegovo bistvovanje; naide li na brid, ono je sposobno zaobići ga bezbolno, čak na rukama prenijeti sugovornika preko oštrice i mirno ćaskati s njim u mekoti trule kantilene. Prisjetimo se koliko je puta Laura dovela riječ u neposredan dodir sa samom materijom i kako je Križovcu uspjele svaki put izbjeći ljudsku riječ. Lučenje ove čudesne fraze koja prši u prostor i promiseće predmete i aktore u ugođaj atmosfere ima svoju formulu postojanja: pomak s konkretnog u sferu općeg. Kako ova iskričava fraza kruži oko mrtvog trupla Lenbachova, kako tvrdu smrt umotava u ambalažu koketne filozofije, zastire realnost zavjesicama verbalizma, odmiče Lauru od bitnog, odlaže obračun, izmiče susretu sa životnim pitanjem. Ova meduza riječi i geste pluta po prostoru i vremenu što ga sama stvara; svaki greben, svaki izazov, svaku situaciju, koja joj smeta u tom njenom plutanju, svaku tvrdoću ona optoči svojom sluzi — i prostor i vrijeme čisti su, podobni za nesmetan hod. Kako je majstorski zakočen svaki nasrtaj Laure, kako se cinički širi prostor oko njenih čvorova, kako je svako sažimanje misli u zaključak raspletено na bespuću riječi.

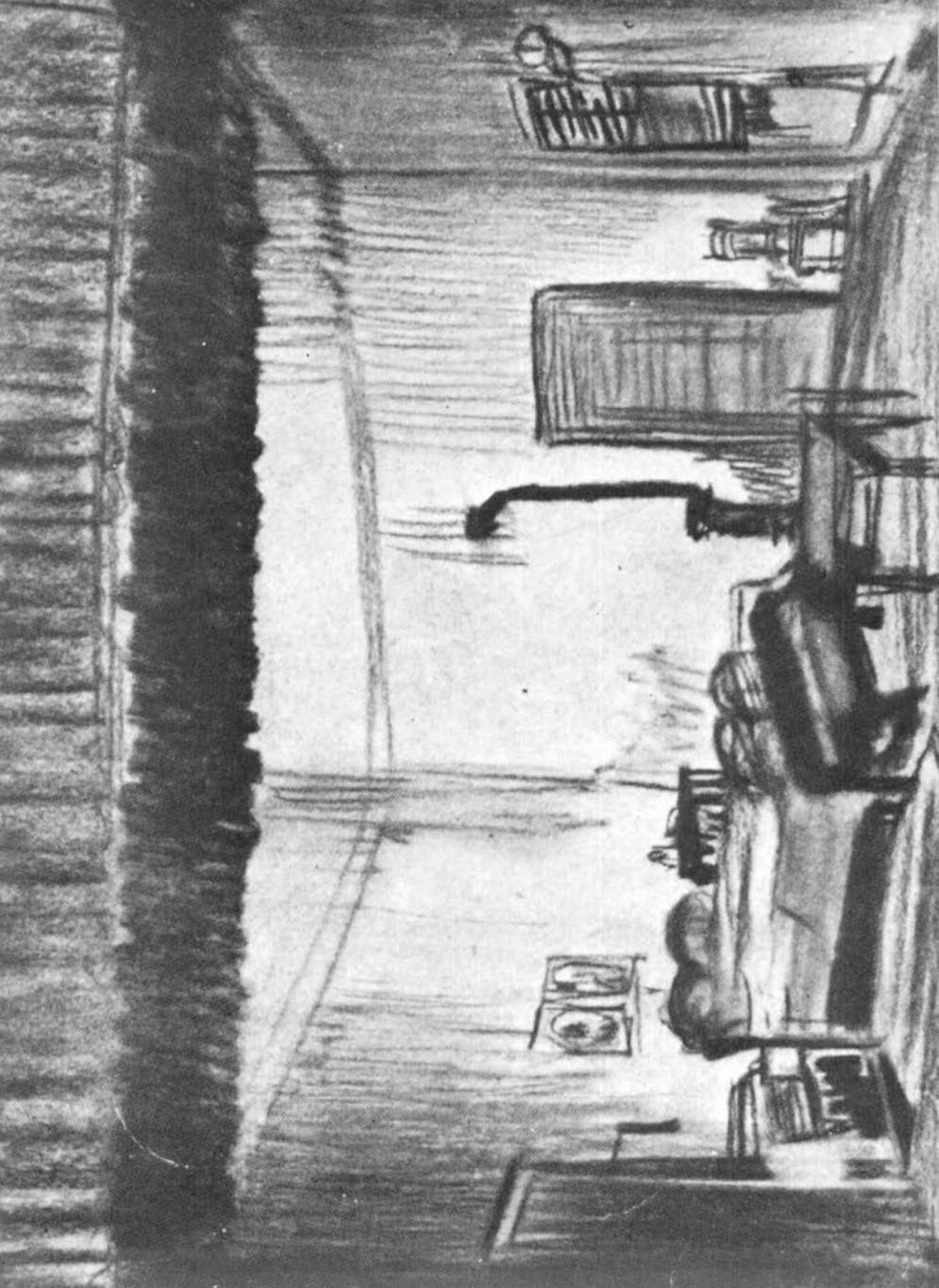
Druga ravnina. Skrivena, potkožna. Po njoj se lako kreće Križovec. Iskorak je siguran, fraza nije potrebna, prostor i vrijeme su onakvi kakvi su — i animalna žudnja lako im se prilagođuje. Kontesa Izabela je najaktualnija u krevetu. Tu nisu potrebni zanosi, zov flaute. Sve je

















jednostavno i prosto kano pasulj, što je riječ. Taj mali, animalni svijet u očitom je raskoraku s ovim prvim što ga Križovec provodi u salonima i javnom životu, a naročito u suptilnim dijalozima s Laurom. Križovec ga se ipak ni po koju cijenu ne želi odreći. Onaj prvi je privid, a ovaj drugi realniji. Križovcu su poznate dimenzije svijeta u kome se događa njegovo kurvanje s Georinom Maklakovom. Tu intimu prljavog veša treba zadržati u dubokoj, ljudskom oku nedostupnoj pozadini. Ravnine ne bi smjele da se dodiruju a kamoli sudaraju — životni je postulat Križovca. Izmjena ravnina, izmjena je i podneblja, mogućnost izbora u ovom dvostrukom životu. Bez toga prljavog zadaha kao da ovo lice ne bi moglo ni živjeti.

Čudesan je sklad između ovih dviju ravnina.

Lice se trudi da između njih eliminira svaki element sukoba. O, kako bi se lijepo poživjelo i s Laurom na koncertima, s notama Bartoka pod pazuhom, i s bakanalijama onog živog vražića kontese Izabele kad se namirisana razigra u krevetu! Međutim, upravo taj trud da se razdvoji, rasiječe život na dvije polutke, odvoji jednu od druge, dokazuje uzostanak pravog života u ovom licu, zametak praznine. Pomanjkanje unutarnjeg sudara najavljuje očito razilaženje stvari, neposjedovanje one jedinstvene osi koja pokreće vrtnju u duši Leona Glembaja. Taj prešutni dogovor između uzvišenoga duhovnog i animalnog, karnalnog, taj međusobni sklad stvara u ovoj krležijanskoj ličnosti ambis nepostojanja. Prisjetimo se one smetenosti što je obuzela Križovca kad mu je Laura, iznervirana njegovim izbjegavanjem ljudskog govora, dobacila u lice da je glup. Trenutak slabosti u igri jednog žonglera? Nikako. Samo slab glumac tako bi dao ponašanje Križovca na Laurinu repliku. Možda su se ravnine malko i poljuljale? Samo na trenutak. Po njima se kreće ovo lice slijedeći diktat svojih unutarnjih zakonitosti. Razdvojenost riječi od materije, fraze od ljudske sadržine nije snalaženje ličnosti od trenutka do trenutka, iz scene u scenu, ona je žig koji ličnost nosi, identitet, jedina putanja kojom se ta ličnost može kretati na stazi svoga trajanja.

Što se tiče literarne obrazine ovog lica, možda nije naodmet objasniti što je to na njoj što je čini izvanrednim dometom moderne književnosti. Kreativni impuls — kojim je stvorena — leži u njoj samoj. Riječ u kreativnom procesu, što je stvorio Križovec, nije sredstvo, pomagalo autoru, riječ je dobila dominantan položaj u stvaralačkom postupku. Križovec nije nastao zbrajanjem doživljaja i zapažanja koja su se nataložila

u autoru. Križovec demonstrira stvaranje sebe svojom kretnjom i svojim izričajem, on se razlikuje od svih ostalih lica ne po svojim konkretnim postupcima već po načinu svoga ponašanja, po tonalitetu i fleksibilnosti svoje rečenice. Dramska građa, što ga oblikuje, nije u događanju, ona je u gesti i izričaju ovog osebnog lica. Majstorstvo pisca doseglo je u Križovcu neslućenu realizaciju, potvrdilo stvaralačke potencijale moderne literature; čini se, eto, da ga pisac nije sapeo ni oklopom zbitija, ni skeletom empirije, pustio ga je da se sam kreće svojim prostorom i vremenom, a meštar je samo lovio obris kretnje, cvat izričaja — polazeći od premise da je za literaturu presudnije *kako se kreće lice* od pitanja: *što radi lice?*, pitanja koje se nikada nije moglo osloboditi istražiteljske intonacije.