

DRAMSKA FUNKCIONALNOST TREĆEG ČINA KRLEŽINE DRAME »U AGONIJI«

Nedjeljko Mihanović

1.

Tri desetljeća pošto je prvi put objavljena drama *U agoniji* u »Hrvatskoj reviji« 1928. i poslije uzastopnih uspjeha na kazališnim scenama, pojavila se 1958. u časopisu »Republika« njezina druga verzija u temeljitoj autorovoj dramskoj transpoziciji. Sadržajnu strukturu drame Krleža je u drugoj verziji intenzivirao u pravcu novog zapleta time što Laura doživjevši krah svojih ljubavnih iluzija i razočaranje u svome kućnom prijatelju dru Križovcu, ne čini na kraju II čina samoubojstvo (čime je drama u prvoj verziji završavala) već, da bi Križovca povukla za sobom u skandal, daje u trenutku nervnog sloma pri kraju II čina nove verzije policiji telefonski iskaz: da je ona osobno ustrijelila svoga muža baruna Lenbacha. Time je produbljivanje zapleta dramske radnje u novoj verziji prolongirano, i u odnosu na složeni lik dra Križovca dramaturški i psihološki bitno u III činu transponirano.

Taj III čin drame *U agoniji* mnogi su kazališni kritičari primili s rezervom. Tvrdilo se kako je to scensko djelo tri decenija živjelo na sceni kao organska cjelina i umjetnički totalitet, te da je nadopuna drame s trećim činom narušila čvrstoću njezine scenske izražajnosti.

Mnogi nisu nikako mogli zaboraviti djelo iz prve verzije, koje je doista na sceni živjelo kao umjetnička stvarnost i dramaturški uspjeh.

No koliko god nam se ta prva varijanta Krležina dramskog teksta činila u svojoj scenskoj realizaciji potpuna, ona je ipak za sve vrijeme u autorovoj stvaralačkoj koncepciji bila samo jedna faza na liniji njezina završnog umjetničkog ostvarenja. U slijedu stvaralačkog postupka moramo biti svjesni da umjetničko djelo za autora nikada ne predstavlja riješen problem. Prema tome je suvišno pitati se: može li se umjetničko djelo smatrati emancipiranim od svoga autora i smije li se dotično djelo držati svršenim činom dok ga autor nije definitivno fiksirao?

Budući da je za umjetnika i najsavršenije njegovo djelo virtualna »nedovršena skica«, ono u njegovoj svijesti latentno živi na prekretnici permanentnog razaranja i obnove. Djelo i nakon svoje objave ostaje simptom umjetnikove trajne duševne napetosti. Ono se u latentnoj dinamici stvaralačkog procesa i nadalje nalazi u neprekidnom stanju sadržajnoga i oblikovnog diferenciranja. Djelo u umjetnikovoj svijesti trajno zadržava u težnji za obnovom svoj gipki i promjenljivi oblik.

Uspjeh umjetničkog djela u jednoj fazi svoga postojanja ima malo veze sa svojom daljnjom sudbinom u stvaralačkoj intenciji autora. Sudbina djela trajno je uvjetovana i određena životnom poviješću i htijenjem njegova tvorca. Ovisnost njegovih oblikovnih elemenata traje dok je autor živ. Izuzimanje umjetničkog djela iz nadležnosti autora ne može se provesti sve do njegove konačne dorečenosti u piščevoj stvaralačkoj svijesti.

Umjetnička vrijednost djela ne odgovara uvijek i najoptimalnijim zahtjevima stvaralačkog čina njegova tvorca. Svaka umjetnička ideja potječe više nego od jednoga jedinog stvaralačkoga poticajnog uzroka u umjetnikovoj duši i dopušta više od jednoga stvaralačkog zahvata i više od jednoga izraženoga umjetničkog oblika. U umjetnika ne postoji reservatio mentis. Stoga za nj vlastito umjetničko djelo nikada ne predstavlja konačnu završnu stvaralačku tvorevinu. Prema tome teza da se umjetničkom djelu ne može ništa oduzeti i ništa pridodati, vrijedi samo za djela koja su u autorovoj svijesti zadobila svoju konačnu stvaralačku perfekciju.

Umjetničko djelo je bezvremeni, vječni način bitka i neiscrpjljiva pobuda za autora. To vraćanje autora svojim ranijim doživljajima i temama, nadograđivanje neiskazanih motiva i nedorečenih sadržaja, po-

kazuje tajanstveni napor na putu očitovanja njegove nadahnete zamisli i ovladavanja oblikom. Povijest književnosti nam pruža dosta primjera o tom bacanju pogleda velikih majstora pera unatrag na svoje djelo, u nakani da ga nadograđuju i upotpunjuju. Poznato je da su i nekoja najveća djela u povijesti svjetske književnosti tek naknadnim zahvatima postizavala konačan oblik. Tako, primjerice, veliki lik majstorskog djela Cervantesova Sancho Pansa zahvaljuje svoju literarnu egzistenciju naknadnom domišljaju svoga autora. Isto je tako i lik Idiota u romanu Dostojevskoga tek u konačnoj verziji sugestivno fiksiran. To stvaralačko počinjanje iznova nalazimo u nekoliko preradbi u Goethea, posebno u djelima *Wilhelm Meister* i *Faust*. Temeljita proširivanja dramaturških struktura naći ćemo u Ibsena (*Peer Gynt*), u Gogolja, u Büchnera i u drugih majstora umjetnosti riječi.

To previranje iskonskoga stvaralačkog impulsa između počinjanja i završavanja umjetničkog djela proizlazi kao posljedica neodoljive stvaralačke težnje da se postigne vrhunski domet umjetničkog ostvarenja. Dodirujući to pitanje poticajnih razloga i pobuda u procesu strukturalne preobrazbe nekog umjetničkog djela, Marijan Matković je izričito naglasio, da: »Sistematizirati radove umjetnika, otkrivati u njihovu prividnom vrludanju, hirovitom vraćanju na stare motive neki gvozdeni red koji vrijedi za sve slučajeve — značilo bi... zanjekati razvitak književnih nadarenosti...«.¹

2.

Ostaje nam utvrditi, koliko je nadopuna drame *U agoniji* u Krležu iskonski recidiv stvaralačke koncepcije i u kakvoj mjeri ona nastavlja logične premise dramskog zapleta iz prethodne scenske radnje? Pokušat ćemo, dakle, u definitivnoj razradi dramske akcije naći tragove onoga što je u preradbi tog djela prethodilo stvaralačkoj zamisli autora i da li kroz arterije napetosti dramske akcije protječe u novoj verziji ista krv unutarnjih psiholoških sudara?

Razmotrimo li pažljivije odnose dramskih sukoba među protagonista u prvoj verziji drame *U agoniji*, tada ćemo vidjeti da dramsko zaoštavanje u II činu ne dozrijeva do pravog konflikta. Laurina se sudbina tijekom skoro cijeloga drugog čina još uvijek vrti oko »tragične iluzije«, a ne oko »tragične spoznaje« moralnog značaja dra Križovca. Naslućivanje istinitosti, krah iluzija i razočaranje, svoj klimaks doduše postižu kroz ekspoziciju kraja II čina, ali osobni obračun između Laure i Križovca ostao je zatamljen. Cijela nam drama u svome implicitnom sloju sugerira da je Križovec *subjekt drame*. Spor Laure i Lenbacha je faktički mnogo manje važan od psihološkog konflikta između Laure i Križovca. U sjeni sukoba Laure i Lenbacha cijelo se vrijeme krije i nagovještava temeljna os drama: odnos Križovca i Laure.

Nerazrađenost dramskih sukoba u prvoj verziji zavodila nas je da kao »premissa maior« prihvatimo sukob između Lenbacha i Laure. U drugoj verziji je dramska konfrontacija likova potpunije postavljena, te »premissa maior« postaje sukob između Laure i Križovca. Taj je odnos u prva dva čina prikriven u podtekstu drame, te se prividno čini kao da se zbiva na nebitnoj liniji razvoja radnje. Dramska protuigra koja je između Laure i Križovca bila u prvoj verziji prividno u drugom planu, u drugoj verziji očitije izbija u prvi plan. Samoubojstvo Lenbacha je jedan od manje važnih događaja drame. Lenbach je paradigma i podloga na kojoj se do kraja ostvaruje lik Križovca, aktera novog vremena i novih društvenih odnosa.

3.

U daljnjoj raščlambi razmotrit ćemo odnose modeliranja likova Laure i Križovca, te pokušati utvrditi koliko su ta lica svojim psihičkim napepostima uvjetovala razrađivanje dramskog sukoba u novoj verziji drame *U agoniji*.

Bit je Laurine životne avanture njegovanje velike nade da će osvojiti Križovca i time ostvariti svoju unutarnju slobodu i puniju realizaciju svoga *subjekta*. Dok se u prvoj verziji sudbina Laure pričinjala

posljedicom nekih preživjelih sjenki društvenih odnosa i pljesnivih aristokratskih agoničnih stanja, njezin udes u drugoj verziji postaje izrazito naglašen kao *ljudska tragika*. Dok se Laura u prvoj verziji, suprotstavljena između iritacije i gađenja, pasivno prepuštala apatičnoj zdvojnosti, u drugoj verziji ona svoju sudbinu povrijeđena i ponižena dostojanstva ne prihvaća ravnodušno. Ako je točna misao Arthura Millera »... da je tragedija posljedica čovjekova cjelovitog poriva da sam sebe pravično vrednuje«, — tada je Laurina odluka da otpočne s likvidacijom stanja gubitka svoga identiteta, logična psihološka reakcija potvrđivanja vlastite vrijednosti i neuništivo htijenje da ostvari svoje dostojanstvo.

Brutalni egoizam i bešćutnost Križovca postaje izazovom za njezino dostojanstvo. U novoj verziji se Laura odlučuje na akciju. Ona na hladno i defenzivno ponašanje Križovca vrši izravan napadaj. Njezin happening prisiljava Križovca da prihvati izazov, te on po sili sebičnjačkog nagona stupa u akciju i obranu. Križovec punim zalaganjem ulazi u obranu Laure, da bi od javnog skandala zaštitio sebe. Laura tim činom odnosi nad duševnim kaosom u sebi trenutačnu pobjedu. Tragična »greška«, koju svjesno ubacuje u igru, psihološki je posve motivirana. Istom kad Laura spozna nemoć i kraj svoga *subjektiviteta* i uvidi da je njezina pobjeda privid, a istina te pobjede zločin, ona čini samoubojstvo. Dok se u prvoj verziji Laura ubija da bi pod pritiskom savjesti kaznila sebe za Lenbachovu smrt, u drugoj to čini zbog spoznaje nemoći i sloma svoga subjektiviteta.

U modeliranju Križovca Krleža je u drugoj verziji energičnije prišao razradi tog lika. Taj Janus sa dva lica mnogo je plastičnije i sa snažnijim tonalitetom ocrtan u drugom sloju drame *U agoniji*. Dok su u prvoj verziji ritual uljudnosti i glazura pristojnosti mnogo jače prikrivali njegovu hladnu, defenzivnu i dvoličnu prirodu, u drugoj verziji on je ogoľjen do svoje istinske biti. U prva dva čina Križovec je savršeno ovladao svojim fizičkim i psihičkim stanjem. Njegov odvjjetnički pledoaje još je uvijek prisebno obojen debelim slojem kultiviranih fraza, juridičkih metafora i metonimija. U trećem činu nove verzije on mora posve izići iz granica konvencionalne praznorječivosti, iza dimnog paravana pravničkih meditacija i arbitrarnih klišeja. Autor ga prisiljava da izađe iz svoga intelektualno-alegorijskog svijeta hladne defenzive i naslaga lažnih fraza; nagoni ga da svoj iskaz konkretizira u nagoni sudar samoobrane. Križovec nije više figura sazdana od učtivih konvencija, nego stvaran lik koji protiv osobne ugroženosti nastupa izravno i bru-

talno. Njegov se značaj mijenja do posvemašnjeg prepoznavanja. Mogućnost povrede njegova građanskog dostojanstva postaje i spiritus movens njegove drastične akcije.

U drugom činu Križovec je još uvijek, balansirajući između džentlemana i licemjera, vjerovao u razumsku, hladnu diskutabilnost pitanja Laurine i svoje krivnje. Ali osjetivši se u trećem činu izravno pogođenim, on nema više snage da svoju obranu obavlja u ljupkost praznorječja, u blještavu navlaku udvornih fraza, već se ponaša nepažljivo, egoistički grubo i surovo. Križovec gubi svaki smisao za kontrolu svojih postupaka koji se pretvaraju u posvemašnji gubitak ekvilibrija, u bijesne neurotičke izjave. U otklanjanju neugodnog položaja u kojem se našao, on riječ po riječ proširuje spoznaju o sebi, instinktivno se izdaje i otkriva svoj pravi identitet. Ubacivanjem Križovca u spektar akcije, u vidno polje dramske igre i u središte komunikacijskog diskursa, Krleža je u trećem činu dao potpuniju individualizaciju tog lika. Njegovo duhovno ustrojstvo i moralni habitus razgolićeni su do psihološkog mutnog dna. U ostvarivanju dramske radnje trećeg čina postaje jasno da Križovec zapravo pokreće tragediju glavnih protagonista drame. On je *subjekt drame*, te je posve logično da taj subjekt i čimbenik ostvarivanja dramske akcije dominira u tragičnom ishodu dramske napetosti.

4.

Utvrđeno je da je Krležin teatar, iz druge njegove faze ostvarivanja dramske radnje, prvenstveno psihološki. To razvijanje psihičke dimenzije svojih likova ide u vrijeme kad se Krleža opredjeljuje za psihološki dijalog ibsenovskog postupka i nordijske scenskoizražajne škole. U svome pogovoru ciklusu *Glembajevi* on je izričito istakao: »Ne može dakle biti dobre drame bez unutarnjega psihološkog volumena kao glazbala i dobrog glumca kao svirača koji na tom glazbalu svira.«² Upravo u toj psihološkoj objektivaciji dramskog subjekta »koji na sceni doživljava sebe i svoju sudbinu«, realizirao je Krleža zamisao svoga stvaralačkog programa, što ga je u poznatom Osječkom predavanju, održanom 12. travnja 1928, sebi postavio.

U Krležinim dramama, posebno u ciklusu *Glembajevi*, psihologija zauzima ono mjesto što ga je u klasičnoj tragediji zauzimala logika. Psihološka kompleksnost Križovca morala je autora izazvati na intenzivnije dijaloško oblikovanje njegova karaktera, te njegov protuslovnji značaj iskoristiti u dramatsko zaoštavanje scenske radnje. Tu je mogućnost otkrivanja unutarnjeg lica dra Križovca autor osjetio kao stvaralački poziv da taj lik nadopuni i scenski doslika. Nošen logikom psihološke napetosti Krleža nije mogao propustiti presudnu scensku važnost konflikta u drami koja se pojavila u suprotnosti karaktera Laure i Križovca, posebno u akciji međusobnoga samorazornog zaoštavanja i bezočnog djelovanja. Taj psihološki sudar postaje *U agoniji* ona nadovezna točka iz koje je organski proizišao poticajni razlog razrade dramske radnje u ekspoziciji trećeg čina. A budući da je scensko djelo *radnja i zaplet*, ono je iziskivalo da se do kraja otkrije u kontinuumu unutarnje konfrontacije likova i u psihološkoj konvulziji dramskih sukoba.

Krleža je osjetio da zalihe dramske napetosti nisu u prvoj verziji bile iscrpljene i da u toj napetosti mora postići eksplicitnost likova. Stoga Križovec kao iskazni subjekt ulazi u središte komunikacijskog diskursa, da bi se preko njega očitovali svi oni duboki unutarnji sukobi dramske napetosti koji su u prikrivenosti temeljnog konflikta s Laurom ostali u prvoj verziji neiskazani. A budući da se u drami likovi i njihova psihološka refleksija mogu očitovati putem dijaloškog iskaza, to je autor bio prisiljen da lik Križovca oblikuje kroz dramatičnost monologa, da bi se preko predominacije dramskog iskaza prezentirao u svojoj nutрини. Križovec organski prelazi iz modusa pasivnosti u modus dijaloškog oblikovanja samoga sebe, a time u status scenske stvarnosti. On je prisiljen da otkriva svoj identitet i objašnjava svoj značaj. Doveden u položaj samoobrane, otvorila se ne samo mogućnost nego i imperativ dramskog dijaloga. Lik Križovca se po svome psihološkom otkrivanju nametnuo autorovu dramskom zahvatu.

To je omogućilo svođenje radnje na goli dijalog, na oblik fluktuirajuće dijaloške funkcije, koncipirane u jedinstvenom furioznom tempu, bez digresija i irelevantnih epizoda. Riječ je tu materijal, kao što je boja materijal slikarstva, kamen građa skulpture. Lik Križovca postaje vidljiv kroz fenomen dijaloškog iskaza. Njegov karakter izrasta iz radnje trećeg čina kao dramski samostojna pojava koja u svome oblikovanju proizlazi iz cjeline djela.

Drama *U agoniji* je scenska igra progresivnih situacija. Ta je unutarnja progresija imperativno autora dovela do zahtjeva da scenski defini- nira i dokrajči akciju svih likova, a u prvom redu Križovca. To je uostalom kazališn' komad koji po svojoj ibsenovskoj dramskoj strukturi implicira pretenz_u da na postavljeni problem dade odgovor i da radnja po logičnom dramskom silogizmu dođe svome određenom cilju. Spektar dijaloških formi u kojima se iskazuje Križovec razvija se u nastavku radnje snažnom silogističkom progresijom.

Bit drame postaje dramski kontrast što je nastao u jazu između dvaju duševnih stanja (Laure i Križovca), a razvio se u napeti moralni sukob. Aristotelški *katharsis* koji se u Križovca odvija u pravcu moralne inverzije, tj. u egoističkom opravdavanju, postaje pokretna sila izgradnje psihološke strukture dramske radnje. To je najnapetiji trenutak drame; ni samo finalno samoubojstvo Laure ga ne dosiže.

5.

U razradi demaskiranja kameleonske osobe Križovca, Krleža je temu drame vremenski pomaknuo, i time izravnije dodirnuo živac suvremene društvene situacije dvadesetih godina našeg stoljeća. Treći čin drame *U agoniji* prošaran je suvremenijim društvenim tonovima. Profil nosioca akcije i predstavnika novog društva Križovca biva kroz kreiranje zapleta u završnom dijelu potpunije ostvaren. Kroz funkciju teksta otkrivaju se nova značenja koja u moralnom ponašanju Križovca, kao suvremenog konstituenta društva, pokazuju nove suvislosti društvene kritike.

Krležin zahvat u scensku nadogradnju drame *U agoniji* nije se sastojao u preoblikovanju dramske radnje i likova, nego u razrađivanju i intenziviranju psihologije u odnosima ljudskog ponašanja i njegovih posljedica. Autor je osjetio potrebu da u dramu što čvršće uspostavi koherentnost psihološkog razvoja nedorečenih sukoba sa suvislošću zbi- vanja dramske radnje. I u toj umjetničkoj rekonstrukciji vlastita doživ- ljajnog svijeta Krleža je uspio ostvariti genetičku i strukturalnu vezu između dviju verzija. Psihološka objektivacija dra Križovca izrasla je

u dinamičnom konfliktu njegove neurastenične reakcije do voluminoznijeg obujma. U tom nastavku modeliranja njegova značaja postala je i kobna istina za Lauru još očiglednija, a time i tragičan svršetak samoubojstva konsekventniji.

Drama je u novoj verziji fiksirana kao organski neprekinuti tijek dramatskog kretanja. Dijaloška artikulacija trećeg čina sazdana je u svim svojim dijelovima istim ekspresivnim sredstvima. Ritmička stilizacija izgovorne melodike i iskaznog sustava jezika potpuno su istovjetni sa strukturom govora iz prva dva čina. Stanoviti pomak dramskog iskaza u izričaju tijekom III čina od agramerskoga austrougarskog Sprachmischunga prema jugoleksiku eshaezije, potvrđuje samo čvrstu logiku Krležina dramskog izraza koji se funkcionalno i spontano mijenja u promjeni dramskih situacija. Radnja u trećem činu proizlazi iz izravnog smisla tragičnog ritma dramske akcije. Krivulja dramske napetosti ostala je neprekinuta i u unutrašnjoj logici rasta uvjerljiva i sugestivna.

Na kraju se može zaključiti, da cjelokupna struktura izgradnje dramske radnje u posljednjoj scenskoj razradi drame *U agoniji* čini sa sveukupnim spektrom psiholoških, dijaloških i scenskih elemenata potpuno integralno jedinstvo, koje u totalitetu dramskih napetosti postaje složenije a u psihološkom integritetu voluminoznije.

BILJEŠKE

¹ Marijan Matković: *Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje*, »Zbornik o Miroslavu Krleži«, str. 234, Zgb. 1963.

² Miroslav Krleža: *Pogovor*, str. 699, »Glembajevi«, Zgb. 1950.