

## »CVRČAK POD VODOPADOM« I »PUT U RAJ«

Darko Gašparović

Dramaturškim obradama Krležinih proza pristupalo se relativno često, iako ne i sustavno, namjenjujući ih prvenstveno kazalištu, no u posljednja dva desetljeća i novim medijima: radiju i televiziji. Pogotovo se to intenziviralo otkako je TV medij ušao u svakodnevicu kao kvantitativno i financijski najmoćniji posrednik između scenskog umjetničkog djela i publike. Te su obrade vršene, dakako, s različitim uspjehom, od promašaja do onih (rjeđih) koje su umjele adekvatno pretočiti Krležinu riječ u drugi izražajni medij. U tome mnoštvu jedan se slučaj ističe kao sasvim poseban: autorova vlastita scenarističko-dramaturgijska obrada novele *Cvrčak pod vodopadom*, napisane i objavljene prvi put 1937. godine, u filmskom scenariju *Put u raj*.<sup>1</sup> Manje je, međutim, poznato da to nije i jedini slučaj Krležine dramaturške preradbe vlastita proznog djela; naime, drama *Vučjak* nastala je, po zapisku samoga autora, kao dramatizacija nedovršena romana *Zeleni barjak* koji se, neposredno po prvom svjetskom ratu, bavio problematikom geneze i značenja »zelenoga kadra« u našim krajevima, inače periferno nazočnom i u kasnijem romanu *Na rubu pameti*.<sup>2</sup> No roman *Zeleni barjak* nije nam dostupan, jer nikada nije bio objavljen, pa otuda otpada mogućnost analize dramatizacijskoga postupka, koja nam se nudi na primjeru

*Cvrčka pod vodopadom* i *Putu u raj*. Stoga je taj primjer dragocjen i izniman, to više što ga Krleža smatra paradigmatičnim za svaki pokušaj scenske (ili filmske, televizijske) prilagodbe svojih proza:

»Novelu *Cvrčak pod vodopadom* dramaturški je obradio pisac s namjerom da mnogobrojnim dramaturzima svojih tekstova pokaže kako bi, po njegovom subjektivnom mišljenju, trebalo da se rade te stvari.«<sup>3</sup>

Odmah valja ustvrditi da jedinstveno autorstvo nipošto automatski ne jamči da se radi i o najboljoj mogućoj dramaturziji. Jednako kao što dramatik u pravilu nije najbolji (a gdjekad znade biti i najgori) redatelj vlastita komada, tako i uvid u povijest dramaturzija prozinskih djela pruža više dokaza za tezu da je sretnije rješenje kad dramaturziju vrši drugi — naravno: za takav posao spreman i kvalificiran — autor, nego za obrnutu. Gideova promašena dramaturzija jednoga od njegovih ponajboljih i ponajznačajnijih prozinskih tekstova, sotije *Vatikanski podrumi*, pruža u tom smislu eklatantan i poučan primjer. No treba priznati: Gide kazališni pisac, unatoč povremenim pokušajima, nikada nije bio, a Krleža to autentično i po bitnom osjećaju stvari jest. Uvažavajući da u tome postoji *differentia specifica*, zaključiti nam je da ona ipak ne ukida utemeljenost ranije izložene teze o osjetljivoj odnosu autora i dramaturza, izvornog djela i njegove scenske prilagodbe.

Novela *Cvrčak pod vodopadom* tematikom i stilskim osobitostima neprijeporno ulazi u krug omiljenih krležinskih tjeskobno-neurotskih motiva čovjeka naše epohe. Makabreska dominantna upisana je naglašeno od sama početka u tekst, i to iskazom anonimnoga glavnoga junaka koji je, u formalnome smislu, klasičan pripovjedač u prvome licu. U prvom dijelu novele, koji je sav napisan u obliku monološkog ispovijedanja glavnoga junaka o nastajanju i uzrocima, vanjskim i unutrašnjim, vlastitih neuroza, isprekidanom tu i tamo povremenim upadica-ma njegova psihijatra, taj se dominantan motiv od jednog pojedinačnog, privatnog slučaja postupno uzdiže do sugestivna poetskog govorenja općeljudskog problema života i smrti. Cijeli je taj monolog zapravo maštovito variranje i proširenje dominante iz uvodnoga pasusa novele:

»S mrtvima živim u posljednje vrijeme i s njima razgovaram čitave noći i to je moja tajna da su mi razgovori s mrtvima nerazmjerno življi od svih mojih dodira i riječi što ih izmjenjujem s licima koja me okružuju kao navodno živa, a doktor koji me liječi i koji po svom građan-

skom pozivu brigu brine o mojim živcima, tvrdi da su to zapravo podrovani živci i da sve to nema nikakvog dubljeg i važnijeg značenja. Neka vrsta umora koji će s vremenom nestati.«<sup>4</sup>

Taj umor, naravno, ne samo da s vremenom ne nestaje, već naprotiv ostaje trajnom zbiljom hipersenzibilna pojedinca, osuđena da živi sivu ulogu statista na agramerskoj periferiji »jedne epohe na samrti«.<sup>5</sup> Sumorna predratna atmosfera, koja se ovom našem stoljeću toliko puta uporno perpetuira zadobivajući globalne razmjere, u *Cvrčku pod vodopadom* nigdje nije eksplicitno iskazana, ali zato jako radi na metaforičkome planu. Ratne uspomene glavnoga junaka nisu tek nepovratna prošlost iz koje proistječu moralne glavobolje i neurotske asocijacije i opsesije; one su i bitnim konstitutivnim elementom neposredne zbilje što određuje i sam trenutak aktualiteta. Uostalom: u jednom se času dvije formalno odvojene vremenske odrednice — prošlost i sadašnjost — oštrim rezom stapaju u nerazlučivo jedinstvo. Beskrajne regimente mrtvaca koje vrve uobraziljom glavnoga junaka odjednom se supstituiraju u istinsku vojničku četu koja prolazi ulicom ispod doktorova stana, »tvrda, ukočena, pod kacigama, u paradi sa zastavama«,<sup>6</sup> i sama tek kao četa budućih mrtvaca. Ovdje se i opet, kao toliko puta u Krležinu književnom djelu, javlja središnji motiv danse macabrea s trijumfom Smrti nad ljudskom prolaznošću i taštinom. A javlja se, dakako, kao snažna reminiscencija na srednjovjekovlje koje je i uvelo taj motiv u topiku evropske umjetnosti i književnosti, da bi otada u raznovrsnim varijacijama ostao trajnom opsijom i vrelom nadahnuća za umjetnički iskaz ljudske povijesne istine i zbilje.

Pojam i značenje Smrti kao jedan od ključnih znakova Krležine poetike dovoljno su znani i raščlanjivani na primjerima iz njegove lirike, epike i dramatike. Od *Legendi*, ranih ekspresionističkih pjesama i poema, *Hrvatskoga boga Marsa*, preko *Glembajevih*, *Balada Petrice Kerempuha*, romana *Na rubu pameti* i *Banketa u Blitvi*, pa sve do *Areteja*, *Putu u raj* i *Zastava*, to se pisanje svagda zatiče u sučeljenju s posljednjim stvarima, posredno čak i onda kad izvanjski radi na lokalnoj, pa i banalnoj svakodnevici. Možda se, u odnosu na svoje ishodište, taj znak najčišće očitovao u ranoj Krležinoj dramatici: u tri legendama (*Kraljevo*, *Michelangelo Bunoarroti* i *Kristofor Kolumbo*), *Hrvatskoj rapsodiji* i *Golgoti*. No, zašto je Krleža odabrao upravo *Cvrčka pod vodopadom* za glavni (ne i jedini, kao što će se poslije vidjeti)

predložak svoga scenskog/filmskog djela? Čini se da temeljan razlog i bitna sveza vode značajnom *Pogovoru za dvije drame (o Areteju i o Jurju Križaniću)*.<sup>7</sup> Ali prije no što se upustimo u podrobniju raščlambu spomenute sveze, valja nam dovršiti sliku novelističke i, potom, dramaturške strukture *Cvrčka pod vodopadom*.

Seansa s doktorom završava činjeničnim utvrđivanjem onoga što bijaše jasno od sama početka. Epizoda s poljskim pukovnikom Kavaljerskim, kojom odmah po prvom svjetskom ratu započinje fantomsko uplitanje mrtvih u život glavnoga junaka, konačno uvjerava doktora kako ima posla s nastranom no bezopasnom blunom. Odlaskom od doktora nad prvim činom novele pada zavjesa, da bi se u drugome pojavio izvanredno zanimljiv lik doktora Siročeka, propala inteligenta, boema i ogorčena kontestatora tzv. društvene stvarnosti. Prije njihova susreta, pisac kroz usta glavnoga junaka poetski meditira na temu žalosna i sumorna životarenja u atmosferi provincijskoga grada, gdje se u općem sivilu i besmislu odjednom nekim čudom javlja osamljen i izoliran predmet-simbol, kao svjetlucač znak neke davne, staromodne ljepote i čistoće, u obličju bijele svilene djevojačke cipelice pod staklom postolarskog ormarića. Drugi je takav simbol naznačen u naslovu: to je cvrčak kojeg će glavni junak i doktor Siroček u finalu novele uzalud čekati da se oglasi u smrdljivom zahodu podrumske krčme.

Dok u prvome dijelu glavni junak raspreda vlastite monološke reminiscence i meditacije, dotle u drugome dijelu preuzima ulogu secundusa naspram doktora Siročeka. Riječ je, očito, o postupku koji je analogan dihotomijskom dramaturškom načelu što ga Krleža dosljedno rabi u svojoj dramatici, oblikujući ga na različitim razinama, od mitske dimenzije u ranoj ekstatično-ritualnoj do psihološke razrade u glembajevskim dramama. Čak se u završnoj slici *Cvrčka pod vodopadom* podijeljenost lica u bitnome značenju posve gubi, jer i glavni junak i doktor Siroček postaju jedan jedini tip dezorijentirana i bespomoćna intelektualca pred svijetom kojim su okruženi. Tako izvedeni zaključak izrazito potvrđuje zaključna Siročekova rečenica: »Svi smo mi čikovi u mokraći.«

U globalnoj shemi, ali s mnogo ubačenih fabulativnih digresija i sporednih tokova, taj je postupak Krleža primijenio u prve dvije trećine *Putu u raj*. Iako je, budući pisan kao filmski scenarij, tekst cjelovit, bez ikakve razdiobe na činove ili prizore, ipak se u njemu pažljivom analizom mogu razlučiti tri jasno zaokružene i u sebi zatvorene cjeline.

Prva je analogna monološkim iskazivanjima glavnoga junaka iz novele, koji je ovdje imenovan kao profesor Bernardo («Cvrčak» iz novele), u primarijusovoj kancelariji, a sva je isprepletana košmarnim prizorima Bernardovih susreta s mrtvacima iz rata koji su pali pod njegovom komandom u jurišu na kotu 313. Drugi je dio silno proširena parafraza susreta glavnoga junaka i doktora Siročeka u krčmi, s ključnim motivom »cvrčka pod vodopadom«. Zamjetljivo je da su u tom drugom dijelu promjene glede karakterizacije likova i milieua daleko veće i bitnije nego u prvom dijelu koji je, uz spomenute motivacijske razradbe, zapravo vjerno preuzet iz novele i dramaturški oblikovan po tome modelu. Oprimjerit ćemo to kraćim izvodima.

Ponajprije, Orlando koji u *Putu u raj* preuzima funkciju Siročeka iz *Cvrčka pod vodopadom*, ne samo svojim fizikusom, već i načinom reagiranja, pa i temeljnim tonom verbalnog iskaza, posvema se razlikuje od svojega novelističkog pandana. Dok je Siroček »bljedolika, lirski lelujava, nadarena ličnost, svakako zbunjena, a u svojim pogledima i uvjerenjima prilično nepostojana«, »poeta beskućnik, živeći zapravo od milodara svojih drugova liječnika«, »bеспomoćan kao dijete«,<sup>8</sup> dotle je Orlando »ličnost nesvakodnevná, uoči upadljiva, markantno odudarna od prosječnih pojava«, »naglašeno, individualno nastrano biće«, te tako u svome psihofizičkom totalitetu »spada među one pojedince koji se, oslobođeni svih smetnji, praćakaju kao ribe u vodi«. <sup>9</sup> Cijeli se drugi dio odvija u napuštenu baru »Il piccolo Paradiso«, gdje Orlando stanuje s udovicom bivšega barmena. Razlozi koji su naveli pisca na takvu, prilično drastičnu izmjenу, evidentno su dramaturške naravi. Jer, po svojim psihofizičkim značajkama, doktor je Siroček i odveć sličan glavnome junaku, pa je bilo nužno da se u scenskom prizoru stvori lik koji će u punoj mjeri pojavnosti biti kontrastan profesoru Bernardu. Samo se tako prizor u »Malome raju« može odvijati na dramskome planu kao latentan sukob dvaju oprečnih karaktera i senzibiliteta.

Istodobno, međutim, sudbina je Siročeka i Orlanda identična. Oba su vrlo nadareni pojedinci koji zbog sukoba s mediokritetskom sredinom, što posljeduje nekontroliranim ispadima, ispaštaju posljedice društvenog izopćenja, neumitno tonući u beskorisna verbalna razračunavanja, blud, alkohol, a Orlando i u narkomaniju. Protegnemo li tu analizu i na Bernarda, koji je na svoj način također беспomoćan izgubljenik u svijetu kojim vladaju novac i rat, možemo zaključiti da se i ovdje radi o poznatim nam likovima iz velike galerije istovjetnih krležinskih tipova

dekadentnih i promašenih intelektualnih usamljenika u okružju suvremene civilizacije. U tom se smislu i takvu očitavanju, Bernardo i Orlando objavljuju kao posljednje utjelovljenje ključne Krležine dramaturške, dihotomijske, formule ega i alter ega, formule koja se konstantno provlači kroz čitav njegov dramski opus od davnih dana kranjčevićevske *Legende* pa, eto, sve do naših dana.

Treći i završni dio scenarija, u kojemu Bernardo i Orlando nakon zajedničkog opijanja i drogiranja na krilima narkoze putuju u raj, znači posvemašnji izlazak iz prostora novelističkog predloška. Istina, i u prvim dvama dijelovima lokalistički milieu maloga grada tek je fon na kojemu se projiciraju Bernardove ratne i poratne dogodovštine u razigranu kaleidoskopu njegove uobrazilje; no, taj je fon ipak dominantan i bitna se slika svagda njemu vraća. U operetnom finalu, prelaskom scenerije u raj, sve se prostorne i vremenske datosti do temelja brišu, eda bi piščeva intencija i u formalnome smislu zadobila univerzalne konotacije. Istom tu tekst potpuno omogućuje realizaciju piščeva zahtjeva da se »partitura svira duhovito i vatreno, sa živim temperamentom, a prije svega i nadasve, duhovito.«<sup>10</sup> A razumijeva se to iz činjenice da rajski prizor nedvojbeno predstavlja dramaturšku sintezu, preuzimajući u kontekstu cjeline funkciju adekvatnu onoj koju u *Vučjaku* ima Horvatov san. Okuplja se tu, na jednom mjestu, zbito i metaforički, ne samo sve što se zbilo u drami, već i sve što je tek spomenuto ili izdaleka nago-viješteno; na scenu provaljuje cijeli groteskni kaleidoskop osoba koji se rasipa na niz ležerno nabačenih i skiciranih relacija. Pravi »theatrum mundi«.

Simptomatično je da Krleža svoju veliku temu, koju obrće i varira u cijelom opusu, finalnim prizorom *Put u raj* zaključuje u stilu kičaste i priglube operete u kojoj njene kreature vode blesave razgovore, prateći s oduševljenjem i ushitom interastralni prijenos svemirske reprize bitke na koti 313, između Orionaca i Kasiopejaca na Proxima X Sancti Crucis. Pa kad je već i opet spomenuta ta nesretna kota 313, trenutak je da se kaže kako su svi ti mrtvaci, koji metaforički uskrsavaju u astronautskom obličju svemirskoga rata, dolutali u *Put u raj* iz dramoleta *Finale*, koja je kota tamo označena precizno kao »pozicija čovječanstva u Sve-miru«. U tom kratkom tekstu već je sadržana ona druga jezgra (uz, naravno, *Cvrčka pod vodopadom*) što će se po istom načelu razgranati u sveobuhvatnu viziju besmislena ponavljanja ratne gluposti. Jer, stalno traje:

»Dan i noć. Noć i dan! Jesen, zima, proljeće, ljeto. Dan i noć! Noć i dan! Hiljadu godina! Stotinu hiljada godina! Milijardu godina! Vječnost!«<sup>14</sup>

Kad danas, i sami zatečeni i bespomoćni promatrači, posredovanjem TV-medija pratimo međusobna ljudska klanja na raznim dijelovima naše planete, završni prizori *Putu u raj* u kojima groteskno šarolika gomila motri usputno na ekranima prijenos svemirske bitke, poprimaju neobično gorke i aktualne konotacije.

»GLAS MEGAFONA: Interastrovizija prenosi reportažu s ratišta na Proximi X Sancti Crucis. Orionska Armada, koja drži u svojim rukama tri zvjezdana arhipelaga, prebacila se preko Genezaretske Galaksije, stižu sve noviji i noviji odredi Lunatika i Selenita, Neptunaca i Saturnijanaca, starih oprobanih veterana, koji su prvi izvršili prodor u smjeru Andromede i Kasiopeje. Situacija je kritična.«<sup>12</sup>

A kroz sve to, kao zaludan eho, kao izgubljeni glas vapijućeg u opereti, odjekuje preko svemirske ratne grmljavine patetičan Bernardov usklik, više no očito ključni moralistički motto Krležina kritičkog viđenja svijeta:

»Pitamo se, gospodo, što se to zbiva s čovjekom danas i ovdje?«<sup>13</sup>

Vjerojatno Krleža nigdje nije tako britko iskazao svoju znano oštru ironijsku viziju suvremene civilizacije i njenih tečevina, kao upravo u tom operetno koncipiranom rajskom prizoru. Vrhunska je, pak, ironija u spoznaji da odgovora na pitanje »Što da se radi?« nema. Na kraju (kraju?) ostaje tek uvid da se glupost i sljepilo povijesti nekom ukletom, metafizičkom inercijom perpeturiraju čak i ondje gdje te povijesti više ni nema.

Značaj pogovora za dvije drame, jednu napisanu o rimskom arhijatra Areteju, i drugu, čini se, nikad nerealiziranu, o polihistoru, snivaču sveslavenskog ujedinjenja i sibirskom izgnaniku Jurju Križaniću, za razumijevanje duhovne geneze *Putu u raj* nezaobilazan je i višestruk. Na razini književno-povijesnoga mišljenja Krleža tu postavlja pitanje o svrhovitosti pisanja u današnjem svijetu, osvrćući se izrazito kritički negativno na sve što on smatra »staromodnim receptima, od Hamsuna do G. B. Shawa ili Joycea«.<sup>14</sup> Ovdje nije mjesto, a niti je za temu od ikakve važnosti da se ulazi u raspru o nekim dvojbenim i subjektivističkim Krležinim prosudbama o pojedinim piscima i epohama; ipak valja reći da se sve ono što se nabraja na početku *Pogovora* nikako ne može, osim u slučaju krajnje osobne proizvoljnosti, smatrati da »leži pred našim

očima više-manje patetično balzamirano, na odru.«<sup>15</sup> Dok u drugim književnim, beletrističkim, oblicima Krležina egzaltirana retorika umije doseći sjajne stilske pogotke, na području esejistike i, pogotovo, književno-kritičke misli često se doima kao nasilje nad bitnim zakonitostima i zahtjevnostima žanra.

Poslije ove digresije vraćamo se na ključnu temu. Od bitne je važnosti vrijeme u kojemu pogovor nastaje, a to je vrijeme ratno, godina 1942 — ono, dakle, koje je epohalnim ishodištem Krležina poznog stvaranja. Obilježeno je, znamo, posvemašnjim razaranjem i ništenjem ne samo svega duhovnog, već i gole egzistencije pojedinaca i cijelih naroda. U taj mrak ulaze kroz piščevu svijest fantomi Areteja i Jurja Križanića; ulaze davno mrtve osobe da bi trajno, desetljećima unaprijed, ostale živima u stalnom kretanju i igri stvaralačke mašte. Ulaze u Krležin svijet baš kao i Bernardovi mrtvaci s kote 313, u funkciji neprestanih uznemiritelja svijesti i savjesti. Jer: »Aretej nije samo sjenka jednog davnog prohujalog kriminala, Aretej je duboka ljudska logika, koja traje već dvije i tri hiljade godina.«<sup>16</sup>

Spoznaja te »duboke ljudske logike«, koja je evidentno na razini neandertalskog, barbarskog, primitivnog mišljenja, pomiče neizbježno i definitivno os književnoga djela s estetičkoga na etički plan. U tom smislu, iz pogleda završnih Krležinih literarnih ostvarenja među kojima, na žalost, nedovršena trilogija *Aretej — Juraj Križanić — Put u raj* zauzima središnje mjesto, valja razumijevati i piščevu radikalnu anti-estetsku pobunu, sadržanu u pogovoru dvjema dramama. Ta se pobuna, uostalom, veže za Krležine literarne početke kad je strastveno, teorijski i praktično, osporavao skoro cjelokupnu hrvatsku književnu tradiciju, da bi, eto, pri kraju stvaralačkog puta, to osporavanje prenio na globalnu razinu. Baš kao što se u dramaturškom mišljenju u biti vratio zadugo napuštenim i zapuštenim iskustvima svoje rane kazališne poetike. Podudarnost između iskazivanja kružnog, zatvorenog tijeka svjetske povijesti, što se najdramatskije zaoštrava u finalu *Put u raj*, s biografijom Krležina umjetničkog opusa, frapantna je i, očito, nimalo slučajna.

Koliko poslije svega što je kazano ima značenja pitanje da li je *Put u raj* primjereniji filmskom ili kazališnom mediju? Reći da je Fanelijev film vjerno slijedio autorove napatke, stvorivši upravo onakvu sliku kakva se nameće pri prvom čitanju scenarija, dok je Radojevićeva režija u teatru dramaturškim rezovima i montažom iz scenarijskog predloška sačinila čvršću, kazališniju strukturu, podijelivši tekst izrazito na



tri dijela, naznačena u ranijoj analizi — teško da dotiče više od same površine stvari. Bit će tako: da dijalektička zakonitost piščev antiestetizam, njegovu temeljitu sumnju u dublji smisao umjetnosti i svakog duhovnog djelovanja uopće, ipak svagda isponova vodi k onoj famoznoj Kerinisovoj kutiji olovnih slova — »a to nije mnogo, ali je jedino što je čovjek do danas izumio u obranu svog ljudskog ponosa«. <sup>17</sup>

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> *Forum*, godina IX, knjiga XIX, broj 1—2, januar-februar 1970, str. 5—84.

<sup>2</sup> U knjizi *Tri drame (u logoru/Vučjak/Golgota)*, Sabrana djela M. Krleže, sv. VII, Zora, Zagreb, 1964, na stranici 524 čitamo: »Drama *Vučjak*, nazvana po selu, u kome se radnja odigrava, bila je sastavljena od fragmenata proze, najavljene u obliku romana pod naslovom *Zeleni barjak* (god. 1920—21)«.

<sup>3</sup> *Put u raj*, *Forum* (vidi bilj. 1), str. 84.

<sup>4</sup> Svi citati iz *Cvrčka pod vodopadom* navode se iz izbora Krležinih novela u ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Matica hrvatska i Zora, sv. 92, Zagreb, 1973, str. 220—247.

<sup>5</sup> Sintagma koja, naravno, nije samo Krležina, već se provlači kroz mnoga promišljanja sudbe evropske civilizacije u našem stoljeću, još od čuvene Spenglerove knjige *Propast Zapada*. Krleža ju precizno izriče u *Pogovoru dvama dramama*: »Kako danas stoje stvari u nama i oko nas, jedva je zamišljivo na koji bi se način zapravo moglo romansirati ili dramatizirati 'Sve Ovo' što se zove naš vlastiti najbanalniji svakodnevni doživljaj masovnih umorstava. Sve što vidimo samo ili sve što dopire do nas kao glas koji kruži pod šifrom povjerljive ljudske tajne ovom zemljom, ovim kontinentima i čitavom planetom, govori nam svakog dana sve glasnije da Evropa leži na odru i da bi zamisao, kako da se opiše smrt ove evropske civilizacije sa punom pompom posmrtno počasti, bila samoubojstveno smiona.«

(*Aretej*, Sabrana djela, sv. XXII, Zora, Zagreb, 1963, str. 237—38.)

<sup>6</sup> *Izabrane novele (Cvrčak pod vodopadom)*, str. 225.

<sup>7</sup> Taj je tekst prvi put tiskan u *Forumu*, Zagreb, 1/1962, br. 5, str. 663—715, a zatim kao pogovor *Areteju* (vidi bilješku 5).

<sup>8</sup> *Izabrane novele (Cvrčak pod vodopadom)*, str. 238, 239 i 246.

<sup>9</sup> *Put u raj*, *Forum*, str. 46.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 84.

<sup>11</sup> *Finale, pokušaj pedesetvjekovne sinteze*, u knjizi *Deset krvavih godina i drugi politički eseji*, Sabrana djela, sv. XIV i XV, Zora, Zagreb, 1971, str. 51—61.

<sup>12</sup> Put u raj, Forum, str. 83.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Aretej, str. 231.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibid., str. 246.

<sup>17</sup> M. Krleža: *Banket u Blitvi*, Sabrana djela, sv. 1/II, Zora, Zagreb, 1963, str. 414.

Državna Biblioteka

## I

Dok u razmatranju o Krležinom nadopunama vlastitih dramskih djela. Zbog toga valja istaknuti bez ikakve nedoumice, jer je najavljujući stvar i fragmentarno objavljivanje do svoje konačne objavljivanja i cjelovitog predodživanja u vremenskom rasporedu od pola stoljeća te po takvom nastanku predstavlja vlastitu istinu i stvarnost, a ne samo stvarnost. U toj stvari odnosi Gledača i njene neusporedive savjetnice važnije su nego u toj stvari. No i to je pitanje samo domaćih stvari i ako jest, onda je obično samo formalno, pojmovno sporno, jer je na temelju već objavljenih počinje i nastaje, obično da se o drami u logoru ne može govoriti kao o nekakvoj nadopuni Gledača, a ni kao kao o njegovoj prevazi. Ostavljamo zajedništvo i stvarnost gledačevske i logorske i drame u logoru. U logoru se karakterizira da zahtijeva i poave drugačiji tretman genetskog odnosa između Gledača i posljednjeg Krležina međuvremenskog dramskog teksta u logoru.

Dostojno završavajući pojam nadopuna kao nekakvu autorovu stvar, istaknu intervjua kod koje ne dolazi do bitnih promjena i priprema