

DRAMSKO I DRAMATIČNO U »BALADAMA PETRICE KEREMPUHA«

Mladen Škiljan

Stoljeća u kojima je evropska civilizacija tretirala dramu kao književni rod, a dramski kazališni čin kao reprodukciju dramske književnosti ostavila su duboke tragove i vjerojatno je svaka inscenatorska praksa još i danas obojena stanovitim kompleksom krivnje: moderne tendencije koje odriču značajnost dramskom tekstu upravo su najočitiji izraz tog osjećaja inferiornosti. Sjećam se s koliko smo skrupula, kolebanja, uzastopnih testiranja vlastite općinjenosti pristupali prije više od deset godina scenskoj realizaciji »Balada Petrice Kerempuha«, iako je ta knjiga pjesama neprijeporno opsjedala našu teatarsku radoznalost intenzivnije nego većina suvremenih tekstova pisanih za pozornicu. Ni scenska egzistencija te predstave, ta »konačna« provjera koja je, među ostalim, donijela i nekoliko glasnih i ozbiljnih priznanja, nije uspjela ukloniti sve sumnje. Bili smo tada sebi postavili pitanje: je li dopušteno da taj cjeloviti poetski iskaz, fiksiran u bezglasnom protjecanju stihova na stranicama knjige, ili utjelovljen u modulacijama recitatorova glasa na radiju ili u dvorani, uključimo u avanturu jednog scenskog iskustva koje neminovno implicira vizualizaciju, što znači proizvoljno ograničavanje, usmjeravanje, konkretizaciju čitavog jednog svijeta predodžaba i asocijacija, svijeta čije je međe pjesnik odredio kad ga je stvarao, ali mu je unutar njih želio ostaviti punu slobodu? Ni iz današnje perspek-

tive ne može se, dakako, činiti da je scenska realizacija dala potpuno afirmativan odgovor na to pitanje; a osim toga, nije li ona, iako sva, barem u intenciji, organizirana u funkciji cjelovitosti djela, prethodila u našoj kazališnoj praksi — zacijelo ne sasvim slučajno — čitavoj seriji scenskih kolaža, među kojima su neki polazili od nesumnjivo dramski artikuliranih (pa i od takvih Krležinih) tekstova?

Ipak, čim su »Balade« bile objavljene, počelo se govoriti i pisati o *drami* koju one sadržavaju. Dakako, drama se u njima otkrivala prije svega na tematskoj razini, a riječ »drama« imala je u tom kontekstu najšire i metaforičko značenje. Da »Balade« fiksiraju dramu kmeta i dramu intelektualca i umjetnika u hrvatskom Cinquecentu, i dramu jezične prakse, i dramu nacije, i dramu Povijesti, da su one, dakle, u mnogostrukom smislu i u visokom stupnju *dramatične*, to je otrperve udaralo u oči. Ali ni dramatičnost događajne građe, pa ni dramatičnost iskaza o dramatičnom zbivanju ne implicira nužno dramsku strukturiranost. Dramatičnost je funkcija našeg doživljavanja objekta: dramatičan može biti, sa stajališta sudionika ili promatrača, bilo koji zamislivi događaj i bilo koji iskaz o događaju. Ali kad za neki iskaz kažemo da je *dramski*, tada definiramo objektivne osobine tog iskaza kao ostvarenja sustava znakova određenog tipa. Pridjev »dramski« poziva se na temeljno, direktno značenje riječi »drama«: događaj sam po sebi, pa čak ni iskaz ako se shvaća naprosto kao izvještaj o događaju, ne može se okarakterizirati kao »dramski«. Razmatranje graničnih slučajeva samo potvrđuje tu distinkciju: s jedne strane, brojni »teatralizirani« oblici izvanteatarske, »životne«, svakodnevnne društvene prakse očito mogu (ali i ne moraju) biti dramatični, no oni nipošto nisu drame; s druge strane, happening, ako nije intencionalno na poseban način simuliran, nije podvrsta drame, nego njezina negacija (pa je i njegoa društvena značajnost određena u prvom redu takvom njegovom funkcijom).

Drama se, kao svaki čovjekov iskaz (i napose, kao svaki umjetnički iskaz), najpouzdanije — s najmanje opasnosti od zamki što ih može prikrivati opredjeljivanje na planu estetike ili filozofije umjetnosti — definira svojim »jezikom«, sustavom znakova koji se u njoj realizira. U takvoj optici kazališni je čin svaki onaj dio društvene prakse gdje jedna društvena grupa, grupnim agiranjem svojih delegiranih članova, konstruira, za vlastitu upotrebu, cjelovit akcioni model koji joj omogućuje aktualno i neposredno unutargrupno komuniciranje mnogostrukih značenja pojedinih segmenata ili pojedinih slojeva ili totaliteta društvene

prakse čiji je ona sudionik; a drama je taj cjeloviti akcioni model. Iz perspektive kazališne činjenice u modernim društvima definicija je svakako prilično shematična: ona, čini se, može potpuno odgovarati situaciji kazališne djelatnosti u tzv. primitivnim društvima (čijim scenskim spektaklima, usput rečeno, tzv. civilizirani promatrač najčešće ne priznaje svojstvo kazališnog čina). I doista, u svom dugotrajnom funkcioniranju taj zacijelo najdrevniji oblik čovjekova iskazivanja mijenjao je modalitete vlastite uraslosti u život ljudskih društava: ulogu inicijalne grupe danas najčešće preuzimaju (djelomice ili čak potpuno) makrogrupe, klase ili nacije; delegiranje članova veoma se kompleksno artikulira i u podgrupama gledalaca i u podgrupama ekipe realizatora; pronalasci tehnika koje omogućuju registraciju pojedinih slojeva scenskog agiranja — pronalazak pisma i notnog pisma, pa štampe, pa filma, magnetofona i video-tapea — u različitim su stupnjevima, ponekad i bitno, utjecali i na način nadživljavanja (i stvaralačkog preobražavanja) komponenata kazališnog čina i na njihov hijerarhijski poredak; umnogostručavanje društvenih funkcija scenske igre stvorilo je cijelu lepezu dominantnih usmjerenosti i, unutar nje, veliku dihotomiju na umjetničku i finalističku usmjerenost; pojavilo se mnoštvo različitih tipova kazališnog čina, i u vezi s time se za jedno dugo razdoblje gotovo fiksirala, da bi se zatim ponovo prilično rasplinula, najuža akcepcija termina »drama«; svijest kazališnih djelatnosti o vlastitoj društvenoj ulozi, najčešće, dakako, ideologizirana, i sama je u svojim mijenama postala jedan od značajnih faktora metamorfoze kazališne činjenice na koju, s druge strane, neprekidno djeluju i brojne interakcije različitih kultura; itd. itd. Slika je, dakle, i u dijakroniji i u današnjem trenutku veoma složena. Ali vjerujem da shvaćanje kazališnog čina kao komunikacijskog procesa ima upravo tu prednost što može obuhvatiti sve nijanse odnosa koji se uspostavljaju unutar ljudskih zajednica u ostvarivanju kazališnih djelatnosti: naša shematična definicija otvorena je prema vlastitim upotpunjavanjima i produbljivanjima, jer zacijelo pogađa upravo bit društvene upotrebljivosti kazališne produkcije; a određenje drame kao cjelovitog akcionog modela konstruiranog u funkciji teatarske komunikacije dovoljno je za potrebe ove analize. Drama koja se nije ostvarila u kazališnom činu mora sadržavati potencijalan kazališni čin — inače nije drama. »Jezik« drame ne može se svesti na jezični sustav koji se realizira u dramskom tekstu, jer je »jezik« drame uvijek »jezik« kazališta, taj slojeviti sistem kompleksnih znakova koji se u svakom statičkom presjeku mogu raščlaniti na parci-

jalne znakove čija je istovremena uključenost u znakovne podsisteme i u globalni znak i, preko njega, u globalni sistem nuždan uvjet koherentnosti drame. I onda kad imamo pred očima samo dramski tekst, prijelaz analize s razine dramatičnoga na razinu dramskoga zapravo je prijelaz s plana semantike diskursa na plan semiologije scenskog agiranja.

»Balade« su u prvom redu knjiga pjesama, divna knjiga koja svoju literarnu sudbinu i, unutar nje, stvaralačke preobražaje svojeg prisustva, svoje aktivnosti u našim senzibilitetima i svijestima, živi s punoćom i s intenzitetom kakav dosežu samo najautentičnija liriska svjedočanstva o čovjekovoj poetskoj moći. »Balade« su tekstovi koje neprekidno čitamo i koje ćemo neprekidno nanovo otkrivati čitanjem, jer se u njima ne prestaju prepoznavati nove intonacije i nova potresnost pitanja što ih postavljamo svojem svijetu; one su i stihovi koje nam često i nadahnuto kazuju, i tada, u tim uzbudljivim vibracijama ljudskoga glasa, u tom čudesnom prožimanju i uzajamnom uvjetovanju muzike i smisla čovjekove riječi, naslućujemo drevne i nepresušne izvore čija pritajena, potmula, neodoljiva, noćna, neobjašnjiva snaga omogućuje ljudima, otkad su progovorili, da grade svijetle, u svojoj fatamorganičnosti duboko stvarne, demiurške prostore misaonosti i neprestano osporavane i narušavane, neprestano nanovo osvajane ravnoteže duha. Ali »Balade« su i drama, poetski govor koji svojim kretanjem izaziva, sugerira, vezuje, spleće oko jezičnoga znaka cjelovitu, organski strukturiranu sferu scenskoga »jezika« — one su i tekst koji se *inscenira*.

Čitanje, kazivanje, insceniranje tri su različite realizacije čovjekova iskaza, od kojih se prve dvije ograničuju na domenu govora, ali treća, uključujući (najčešće aktualno, a potencijalno uvijek) tu domenu, bitno je nadilazi. U svakoj od te tri realizacije život umjetničkog djela konzumira se na drugačiji način, svaka od njih ima drugačije oblike i putove nadživljavanja, drugačije kreativne preobražaje, iako te različite sudbine nesumnjivo utječu jedna na drugu. »Odiseju« čitamo, ali je ona kudikamo intenzivnije živjela onda kada se samo kazivala, a inscenirati je nikako ne možemo. »Otela« čitamo, a možemo ga i kazivati, ali on svoju metamorfozu proživljava gotovo isključivo kao (makar virtualan) kazališni čin, dok Shakespeareovi »Soneti« traju i mijenjaju se jedino kao lektira. »Odiseja« ne bi bila mogla ni nastati u civilizaciji u kojoj je pismenost prevladala nad kazivanjem; »Sonete« je mogla roditi jedino civilizacija knjige; »Otelo« ne bi bio moguć u civilizaciji koja ne bi poznavala kazalište. Čitanje je tiha, introvertna, samotnička, individualna, autar-

kična operacija duha u kojoj se komuniciranje ostvaruje uvijek između prostorno-vremenski udaljenih sugovornika, uvijek prethodno fiksnim porukama i najčešće samo jednosmjerno, a eventualno obosmjerno saobraćanje ostvaruje se jedino kao razmjena jednosmjernih poruka s relativno znatnim vremenskim pomacima. Kazivanje, gdje se govor materijalizira u emisiji ljudskoga glasa, uvijek je grupni čin, i ono može (ali i ne mora) implicirati aktualnu fizičku nazočnost grupe primalaca poruke, ali se i u njemu komunikacija ostvaruje pretežnim dijelom jednosmjerno, dok se poruke auditorija (ako je fizički okupljen i prisutan) svode na malobrojne elementarne reakcije i tek u zanemarljivo neznatnoj mjeri mogu utjecati na poruke kazivača. Međutim, kazališni čin je neposredan aktualan dijalog — ne prije svega zato što se govor aktera na pozornici najčešće artikulira u dijaloškoj formi, nego prije svega zato jer porukama scene, iskazivanim u ostvarenjima scenskog »jezika«, u agiranju (u kojemu se govor aktera pojavljuje tek kao jedna od komponenata), u toku cijelog komunikacijskog procesa odgovaraju poruke gledališta, i totalitet čina određen je neprekidnim uzajamnim uvjetovanjem dvaju istovremenih tokova poruka. U posljednjim godinama uvriježila se u našem teatarskom žargonu upotreba termina »režisersko čitanje djela«; ali u njoj se krije opasnost od jezične mistifikacije, jer bi se upravo režiser mogao definirati kao čovjek koji ona dramska djela što ih u toku svog rada (makar potencijalno) režira ne može čitati nego samo inscenirati...

»Balade« idu u red onih (malobrojnih) tekstova koji se jednako efikasno, i paralelno, usvajaju čitanjem, kazivanjem i insceniranjem. Kazivanje je slijedilo ubrzo poslije čitanja — i nije tu riječ jedino o doista brojnim i otprve izuzetno popularnim recitacijama tih pjesama: jer tko nije već pri prvoj lektiri pamtiio cijele njihove odlomke da bi ih mogao citirati, kazivati makar i u samoći vlastite sobe? Kazivanje je bilo »Baladama« tako neosporno predodređeno da je njihov govor, sa svojim sintagmama i frazeologizmima, sa svojom metaforikom, sa svojim muzikalnim i plastičkim valerima, sa svojim dinamičkim strukturama, brže i dublje i potpunije nego pjesnički diskurs koji ostaje jedino pismeno fiksiran, postao neotudivim dijelom našeg jezičnog fundusa — gotovo kao da se radi o djelu koje se rodilo i koje živi isključivo u domeni usmene poezije. Insceniranje »Balada« ostvarilo se, kao što znamo, mnogo kasnije i imalo je kudikamo skromniji utjecaj; ali ono se dogodilo, a tvrdim da je scenska sudbina bila »Baladama« također predestinirana,

da se zapravo začinjala istodobno kada i njihova tako bogata i plodotvorna književna egzistencija.

Autentično dramski tekst prepoznamo — i onda kad do nas dopru samo njegovi ulomci — najprije po dinamizmu napetosti koja, neprekidno promjenljiva, uvijek imperativna, pokreće njegovu rečenicu. U prvoj analizi sintaktička i semantička razina rečenice dramskoga govora pokazuju istovremeno viši stupanj napetosti i viši stupanj latentnosti te napetosti nego iste razine bilo kojeg drugoga govornog iskaza. Ali odmah zatim, u toj rečenici-akciji otkriva se i nov kvalitet: već u njoj je sadržana sila koja zahtijeva promjenu pozicija govornika i, u daljoj instanci, promjenu osobe govornika, sila koja artikulira diskurs u dramski dijalog. I napokon, ti različiti ljudski glasovi u svom suprotstavljanju i mirenju, u svojim uzajamnim negiranjima i potvrđivanjima i beznadnim i tvrdoglavim i zanosnim međusobnim traženjima, po neumitnoj logici te iste sile pretvaraju se u *dramatos prosōpa*, u *personae*, maske, lica; i u isto vrijeme, u toj svojoj materijalizaciji, kreiraju svoj prostor i svoje putanje u njemu: dramski diskurs, nezadrživo proširujući svoje djelovanje na plan semiologije kazališta, ukazuje se kao diskurs-koreografija, kao diskurs-scenografija. Dramska rečenica i dramski diskurs ne pokreću samo akciju govora nego i kompleksno scensko agiranje koje obuhvaća ukupnost neprestano promjenljivih uzajamnih odnosa aktera i svih drugih realiteta scenskoga kozmosa.

U toj perspektivi ne samo one tendencije tzv. »režiserskog« teatra koje zanemaruju značajnost dramskog teksta nego i njima oprečne hijerarhizacije, one koje ističu apsolutni primat teksta, zapravo potvrđuju njegovu suštinsku, organsku integritetnost u ostvarenja kazališnog »jezika«. Poznato je kako je Stanislavski, u jednom razdoblju svoga djelovanja, intenzivno osjećao potrebu (kojoj se, uostalom, nikad nije u praksi podredio) da scensku radnju svede isključivo na iskaz govorom; i kako se Beckett, zacijelo najautentičniji moderni dramatičar, u svojoj posljednjoj fazi približio toj krajnosti. Ali to namjerno osiromašenje, taj asketizam (neodrživ, dakako, u dužem kontinuitetu) samo još sugestivnije afirmira dramske potencijale govora. S druge strane, očito je da se dramski potencijali dijaloga ne ostvaruju prenošenjem formule dramatičnosti iz »životnih« dijaloških situacija; i da se razlikovanje dramski aktivnog i dramski neaktivnog dijaloga ni po čemu ne podudara s razlikovanjem verističke i neverističke fature dijaloga: Eshilov, Shakespeareov ili Beckettov dijalog u najvišem su stupnju dramski aktivni, djelomično upravo

zato što i ne pokušavaju »prepisivati« modele dramatičnog razgovornog diskursa »iz života«.

Na ovoj razini razmatranja vjerojatno je potrebno, da bi se izbjegli eventualni nesporazumi, istaći distinkciju koju je prethodni tekst neprestano podrazumijevao. Svaki umjetnički iskaz — likovni objekt, muzika, lirika, film, roman itd. — implicira dijalog, i to: prvo, unutrašnji dijalog svojih elemenata, parcijalnih ostvarenja svoga »jezika«; i drugo, dijalog sa svijetom i, posebno, sa sudionikom izvan djela. Svaki iskaz u izvjesnom smislu traži i, ako je umjetnički relevantan, dobiva »odgovor«. U kazališnom činu, u kontekstu unutrašnjeg dijaloga posebno mjesto zauzima (ako je realiziran) govorni dijalog između aktera, dramski dijalog u običnoj akceptiji tog termina. On se ostvaruje u odnosu uzajamne impliciranosti s totalitetom unutrašnjeg dijaloga djela, kao što se taj totalitet ostvaruje u odnosu uzajamne impliciranosti s dijalogom djela sa svijetom i, posebno, s dijalogom scene i gledališta. Ali budući da u kazališnom činu komunikaciju karakterizira aktualna i neposredna participacija, dramski dijalog, i onda kad je unaprijed fiksan, u svim onim svojim slojevima koji sugeriraju i zahtijevaju »nadgradnju« scenskog »jezika« ostaje otvoren: on je iskaz koji, za razliku od drugih umjetničkih iskaza, »sluša« moguće »odgovore«, uzima ih u obzir i uvodi u igru. Otvorenost imanentna kazališnom činu mora biti virtualno sadržana i u dramskom dijalogu, jer i najzatvorenija dramska forma podrazumijeva suverenu otvorenost umjetničke komunikacije svojstvene kazališnom činu. Prema tome, rečenica-akcija, diskurs-akcija konstituiraju dramski dijalog na taj način što, artikulirajući se dijaloški, istovremeno kreiraju kazališni »jezik« čijim se ostvarenjem organski obuhvaćaju, a to kreiranje anticipira usmjerene ali unutar te usmjerenosti otvorene potencijale kazališne komunikacije.

Krležina rečenica-akcija i Krležina diskurs-akcija i izvan njegova dramskog opusa često sadržavaju te dramske potencijale; a njegova je dramaturgija, prva u modernome hrvatskom teatru, s besprizivnom sugestivnošću realizirala dinamizam dramskog iskaza. Unutar tog iskaza nesumnjivo postoje i različiti nivoi teatarsko-komunikacijske disponibilitnosti dramskog dijaloga, i vjerujem da i u tom smislu treba shvatiti Krležine teze iz Osječkog predavanja. Nema sumnje da je, na primjer, scena famulusa teatarski djelotvornija od ostalih scena »Michelangela« — ali ne zato što je dijalog famulusa »realističniji«, niti zato što je on bliži modelu svojstvenom zatvorenoj (»ibsenovskoj« dramskoj formi, nego

zato što neprekidno suzdržavana impetuoznost njegove agogike određuje i u isto vrijeme oslobađa čitav dijapazon teatarskog »jezika« pa je, prema tome, u velikoj mjeri dramski aktivna, dok svaki dramski iskaz koji je u funkciji simbola ili čak alegorije neminovno unosi elemente statičnosti u kazališni čin. U posljednje vrijeme postalo je moderno, u revalorizaciji Krležinih drama, zapostavljati određene vrijednosti glembajevskog ciklusa kao »građanskog teatra«, a favorizirati »Legende« kao teatar oslobođen konvencija ibsenovskog modela. Trebalo bi ispitati koliko takva nova vrednovanja duguju stvaralačkoj preobrazbi Krležina kazališta u sadašnjem trenutku, a koliko su izazvana potrebom (u osnovi potrošačkom) za prilagođavanjem određenim pomodnim trendovima...

I Krležin lirski iskaz — u svojoj raznolikosti svojih motivacija, obojenosti, tonova, stilskih kristalizacija, i svojih »faza« — može se shvatiti kao cjelovito, jedinstveno poetsko iskustvo, tj. kao svjedočenje koje je u isto vrijeme i ispitivanje vlastitih značenja, jer se u svakom segmentu tog iskaza otkrivaju razine, »katovi«, usmjerenosti, vibracije, ritmovi koji se konfrontiraju među sobom, udaljuju, približavaju ili sudaraju, traže se ili odbijaju, uzajamno se inficiraju i oploduju, koji ponekad dokraja izivljavaju te svoje suprotstavljenosti i na taj ih način nadilaze otvarajući nove: nova pitanja, nove tjeskobe, nove slutnje o značenjima ljudskih i kozmičkih stvari. Ako se tako shvati, Krležina lirika postaje drama Čovjekovih glasova, i ta se njezina dimenzija ukazuje kao jedan od dubokih, temeljnih vidova života i životnosti Krležinih stihova, koji su odavno postali neizdvojljiv, organski dio krikova i uzmaha, izvjesnosti i sumnji, grčeva i dostojanstva ovoga tla, i suvremenog svijeta. Međutim, »Balade« unutar tog konteksta imaju posebnu poziciju.

Agogika rečenice i diskursa »Balada« u visokom je stupnju dramska. Napetosti koje određuju kretanje te rečenice gotovo uvijek nadilaze sferu »čiste« govorne dinamike: one se, čak i na planu pojedinačne rečenice, najčešće ukazuju kao *akcione* napetosti u punom smislu riječi. Vrijedilo bi pokušati egzaktnim metodama ispitati činjenicu koju utvrđuje svako iskustvo kazivanja »Balada«: da se elementi-nosioci akcionog naboja nalaze već i u sferama koje su — ne s lingvističkog stajališta, nego sa stajališta psihosociologije stvaralaštva — dublje od semantičke, i to ne samo na sintaktičko-metričkoj nego i na morfološkoj i fonološkoj razini. U svakom slučaju, dijalektičko jedinstvo »muzike i smisla« iskaza »Balada« u pojedinim je partijama na fascinantan način očito, a moglo bi se pokazati da se, u protjecanju diskursa, u pojavama tih čudesnih

kristalizacija punoće govorenja spontano konstruiraju krležinske »dramske vertikale«... Diskurs »Balada«, pokretan svojim akcionim dinamizmom, posve se prirodno artikulira kao dijalog: pozicija govornika često se mijenja, i gotovo nikad u »pretapanjima« (karakterističnim za lirski ton), nego gotovo uvijek u »rezovima«, tako da se i u kazivanju pojedinačnih pjesama kao logična mogućnost javlja smjenjivanje glasova — ili kao predavanje »štafetne palice«, ili kao suprotstavljanje, ili uzajamno traženje, ili mimoilaženje ili susret. Posebno je značajno što se i unutar izrazito narativnih dijelova (npr. unutar takvih dijelova u »Komendrijašima« i u »Keglovichiani«) otkriva ta latentna dijaloška organiziranost, i što ponekad čak i na prvi pogled monološki strukturiran pjesnikov komentar ili »ispovjedni« iskaz dobiva nova kreativna značenja kad se dijaloški artikulira. Ukratko, svijet svake (ili gotovo svake) pojedine od »Balada« sav je napučen ljudskim glasovima, ali prisustvo tih glasova tako je živo da se oni pretvaraju u subjekte poetskoga govora. Oni postaju lica.

Prosōpa, lica — ne osobe. Maske, lica drame, različita lica čovjekove drame. Mnogobrojni, ti glasovi, u bezimenom mnoštvu što ga evociraju i od kojega su evocirani, biraju, odlažu, mijenjaju, ponovo navlače maske, raznolike vidove svoje drame, i pri tom se nikad nijedno od tih lica ne realizira u »biografskom« kontinuitetu na individualno-psihološkom planu, ali svako od njih, konkretizirajući se, svojim realitetom »izlučuje«, gradi vlastiti prostor koji mu osigurava koherentnost i koji, integrirajući se u zajednički, obuhvatni prostorno-vremenski realitet, sudjeluje — u jednakoj mjeri kao i dijalog — u ostvarivanju koherentne dramske dimenzije svake pojedine pjesme. Efemerne, promjenljive, anonimne, te obrazine u stalnim pre-obražavanjima veoma su ekspresivne, plastične i intenzivno dramski aktivne, jer u svojim kratkotrajnim egzistencijama, u tim bljeskovima u kojima njihovo dotad skrovito ali opsesivno prisustvo izbija u prvi plan, istinski žive u svijetu što ga stvaraju svojim življenjem. I kao što dijaloška struktura iskaza »Balada« ni u izrazito narativnim partijama nije manje sugestivna nego u dijelovima kojima je autor dao oblik upravnoga govora, tako se i pripovjedačka pozicija ili pozicija direktnog pjesnikova saopćavanja, u metamorfozi glasova dijaloga u *prosōpa*, konkretizira u jedan ili u više dramskih likova. Kad bi se »Balade« (u cjelini ili djelomično), za potrebe jedne scenske izvedbe, »prepisale« u dramsku formu, pojedini bi dijelovi u takvu scenariju imali funkciju didaskalija, ali didaskalija koje su dijaloški artikulirane, koje

neposredno, aktualno sudjeluju u radnji i koje su svjesne te svoje direktne dramske uloge, jer njihovi nosioci, »režiser« ili »autor« (u svojim višeznačnim, promjenljivim pojavama) i sami agiraju kao dramski likovi. Ne djeluje li tu, uostalom, onaj isti kreativni mehanizam kakvim se objašnjava sugestivnost onih brojnih i opsežnih didaskalija u Krležinu dramskom opusu koje neosporno zahtijevaju da budu uključene u scenski dijalog?...

I tako »Balade«, konkretizirajući svoja dramska lica, istovremeno konstruiraju svoj scenski kozmos, a to znači i ukupnost svoga scenskog »jezika«. S kompletnom lepezom njegovih uzajamno isprepletenih i međuzavisnih slojeva. Na akustičkom planu, zvukovnost govora, koja se realizira i na fonološkoj i morfološkoj razini i u »muzici« rečenice i diskursa, obogaćuje se smjenjivanjem glasova-likova; ali joj se odmah pridružuje i zvukovna komponenta što je izričito zahtijeva tekst, zatim zvukovna komponenta koju implicitno traže, prvo, koreografija determinirana tekstom i, drugo, cjelokupnost likovne komponente; i napokon, tu je i onaj sloj zvukovnosti koji se nužno dodatno pojavljuje kao činilac koherentnosti totaliteta akustičkog plana. Na optičkom planu, likovnost glasova-lica uključuje se u likovnost prostora što ih dramski likovi postepeno definiraju, u likovnost realija koje izričito zahtijeva dijalog, u likovnost prostora organiziranih u funkciji koreografije određene dijalogom, zatim u likovnost prostora impliciranih zvukovnom komponentom i, napokon, u onaj sloj likovnosti kojim se osigurava suvislost optičkog plana. Izuzetna produktivnost »Balada« u domenama drugih umjetničkih »jezika« potvrdila se, uostalom, i prije bilo kojeg inscenatorskog pokušaja: dovoljno je podsjetiti se na zaista brojne glazbene i likovne iskaze izravno ili posredno inspirirane »Baladama«. Da se sudbina drame konzumira u kazališnom činu, i jedino u njemu, i da se, prema tome, ono što je u drami dramsko prepoznaje i valorizira po stupnju organičnosti integriranja dramske poeme u komunikaciju kazališnim »jezikom« — to, eto, pokazuju i »Balade«, knjiga pjesama koja živi tri paralelna a ipak interakcijama vezana stvaralačka života: literarni, usmeno-kazivački i dramski.

Dramski, dakako, samo pod uvjetom koji smo dosad ili podrazumijevali ili zaobilazili, no sada se moramo s njime suočiti: to je uvjet cjelovitosti, suvislosti globalne organizacije. Jer, u svemu što je u prethodnom izlaganju bilo rečeno, eventualna prihvatljivost iznijetih teza ograničava se očito na cjeline pojedinačnih pjesama. Ako usvojimo najstroži kriterij koherentnosti, koji je jedini zaista primjeren: da se sve

parcijalne razine moraju pozivati na globalnu razinu, i da se globalna razina mora pozivati na svaku od parcijalnih razina — da li se tada može zamisliti i realizirati takav montažni scenarij koji nadilazi tehniku montiranja jer omogućuje izgrađivanje organske cjeline?

Prije no što pokušamo odgovoriti na to pitanje, potrebno je razmotriti da li, unutar cjeline knjige, postoje između pojedinih pjesama bitne razlike u veličini (manifestnog ili latentnog) dramskog potencijala. Vidljivo je da neke od njih, na razini fabule, sadržavaju »teatralizirana« zbiljanja: »Lamentacija o štibri«, »Keglovichiana«, »Na mukah«; u izvjesnom smislu i »Ni med cvetjem ni pravice«, »Scherzo«, »Komendrijaši«. Međutim, ako se one usporede s pjesmom »Petrica i galženjaki«, koja uopće nema fabulistički organizirane događajne građe, tada se, još jedanput, pokazuje da dijaloška artikuliranost, preobrazba glasova u dramska lica i integriranje dijaloga u ostvarenje kazališnog »jezika« ne ovise o količini događajnog materijala, pa ni o tome da li je taj materijal uzet iz »teatraliziranih« slojeva društvene prakse. Samo za dvije veoma kratke pjesme moglo bi se na prvi pogled reći da ne mogu u sebi nositi dramski potencijal: »Sanoborska« i »Krava na orehu«. I doista, i po svom opsegu, i po svojoj naivističko-nadrealističkoj intonaciji, one se opiru dijaloškom artikuliranju. Ipak, u realiziranom scenariju (u predstavi Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, praizvedba 30. XII 1969) one su bile integrirane u scensku igru, i to upravo na vrhuncu jednoga dramskog klimaksa: u takvu se kontekstu pokazalo da su kadre primiti čak i maksimalan dramski naboj — i da dramska cjelina nužno u svim svojim dimenzijama nadilazi zbroj dramskih elemenata...

Nijedna realizirana dramska cjelina ne bi vjerojatno mogla obuhvatiti totalitet »Balada«. Otrpve se nameće podjela u dvije cjeline, od kojih bi jednu sačinjavao sam »Planetarijom«; moglo bi se reći da se takva podjela ni po čemu ne protivi logici koja određuje raspored pjesama u knjizi. Ali i nakon takve podjele svaki zamislivi princip scenske montaže očito implicira probleme izbora i redoslijeda, i zacijelo se može pretpostaviti da postoji relativno velik broj mogućih valjanih kombinacija. U svakom slučaju, ako postoji jedna, tvrdim da ih mora biti i više, a kad bi se to pokazalo kao točno, bila bi to još jedna, najuvjerljivija afirmacija dramskoga u »Baladama«. Dakako, taj bi dokaz mogla izvesti samo kazališna praksa, realiziranjem nekoliko različitih scenarija... Na prvi se pogled, dakle, čini da je proizvoljnost izbora i kompozicije veoma znatna. Međutim, ako ostaje na snazi kriterij koherentnosti što smo ga

postavili, tada je uzajamna vezanost elemenata unutar svake od mogućih valjanih kombinacija i mnogostruka i čvrsta, što znači da samo uvjetno možemo govoriti o proizvoljnosti. Kako se formira dramsko »polje« koje određuje strukturu scenarija, globalni ritam i veliku krivulju igre?

Ako se vratimo »Baladama« onakvima kakve su zapisane na stranicama knjige, u njima otprve razaznajemo okupljanja u motivičke grozdove. Trebalo bi utvrditi da li te parcijalne cjeline višeg reda mogu odgovarati adekvatnim cjelinama scenske igre, i da li se i same mogu komponirati u slijed koji nije jednostavna jukstapozicija, nego kretanje uzajamno impliciranih i, prema tome, zajedničkom gravitacijom oko velike pretpostavljene putanje zakovitlanih dramski aktivnih sekvenca. Usudujem se na ovome mjestu spomenuti iskustvo vlastite inscenatorske prakse. U početnoj verziji scenarij koji je realiziran u kazalištu bio je podijeljen u šest sekvenca, i one su doista odgovarale motivičkim grozdovima. Na jednom od posljednjih pokusa morali smo izostaviti čitavu četvrtu sekvencu; takve su operacije uvijek bolne, a sekvenca o kojoj je riječ bila je i u sadržajno-tematskom pogledu veoma značajna (»ratna« sekvenca) i glumcima je bila posebno draga. Ali kraćenje je bilo neophodno: ne zbog fizikalnog trajanja (koje, u nekim granicama, nikad nije presudno), nego radi ostvarenja unutrašnjeg globalnog ritma. U konačnoj verziji kazališni se čin dakle artikulirao u pet sekvenca, i ta je verzija bila teatarski efikasnija od prethodne, jer se pokazalo da je, prvo, unatoč tematskim parcijalnim cjelinama, gotovo svaka pjesma duboko prožeta cjelokupnom motivikom »Balada«, i drugo, da su uzajamni odnosi i interakcije sekvenca za dramsko strukturiranje cjeline važniji od tematske uravnoteženosti. Interesantno je, uostalom, i to da kompozicija scenarija nije uopće vodila računa o redoslijedu pjesama u knjizi, nego — kao što je već istaknuto — o motivičkim grozdovima, a da bi ipak, kad bi, u scenariju, pjesme »Keglovichiana« i »Komen-drijaši« zamijenile mjesta, praktički jedino još »Nokturno« u scenskoj izvedbi ostao izvan redoslijeda što ga je autor fiksirao u knjizi. I napokon, vjerojatno nije beznačajna ni činjenica da se u realiziranom scenariju smjenjuju, redom po sekvencama, trodijelna, dvodijelna, peterodijelna, ponovo dvodijelna i ponovo trodijelna struktura.

Međutim, osnovni princip organizacije cjeline kazališnog čina ipak nije bio formalistički. Taj je princip odredila dramska pozicija jedne od pjesama. Naime, kad se »Lamentacija o štibri« (koja u scenariju uvodi u drugu sekvencu) počela organizirati kao scenska radnja, kad

su se njezini glasovi počeli pretvarati u dramska lica i od vlastitih zračenja, od vlastitih »sfera« konstruirati svoj zajednički scenski ambijent, tada se pokazalo da ta parcijalna, jednoj pjesmi svojstvena drama bitno prelazi granice svog inicijalnog područja djelovanja i da postavlja veoma dalekosežne zahtjeve globalnoj strukturi: to više nije bila naprosto evokacija jednoga dramatičnog i dramskog obračuna pobunjenih kmetova sa simulakrima velikaša kao nijemim sugovornicima, nego i »teatar u teatru«, prizor kakav su (ako ga želimo transponirati u jedan povijesni realitet) Gupčevi seljaci zaista mogli igrati za pobunjeničku vojsku — dakle teatar kao sredstvo umjetničkog saznavanja, kao postavljanje pitanja svijetu; i teatar koji je svjestan svoje uloge, jer se bez takve njegove pozicije ne bi mogla uspostaviti dramska vertikala što je, sa svojim naglim obratom, imperativno zahtijeva završetak pjesme: »I tak kumek s korpum i s piliči saki dan na našim vratima zvoni...« To je otkriće imalo presudnu značajnost, jer je identificiralo odjednom cijeli niz globalnih determinizama: prvo, bitnu disponibilnost glasova — lica pjesme kao aktera drame kojima je vraćena njihova izvorna, prirodna uloga delegata publike, pripravnih da u svakom trenutku preuzmu jednu od maski i da se zatim, skinuvši je, ponovo utope u gledalištu; drugo, neuhvatljivu mnogoglavost lika Petrice Kerempuha; treće, logiku uzajamnog povezivanja nosilaca dijaloga i ostalih aktera; četvrto, regulaciju prijelaza između različitih registara dramskog diskursa (čiji se dijapazon kreće od unutrašnjeg monologa do harange); peto, diferencijaciju svih izabranih pjesama kao parcijalnih akcionih jedinica, s obzirom na njihove dramske pozicije; i šesto, organiziranje cjelovitog akcionog modela polariziranjem oko cjelina s dramskom pozicijom »teatra u teatru« (»Lamentacija o štibri«, »Komendrijaši«, »Keglovichiana«) i oko cjelina s kontrastnom dramskom pozicijom (»Khevenhiller«, »Mizerere tebi Jeruzalem«). Tako se formiralo dramsko »polje« koje je određivalo mjesto i funkciju pojedinačnih pjesama kao dramskih jedinica unutar cjeline kazališnog čina.

To je, dakako, bilo tek jedno od mogućih iskustava, a primjena drugačijih principa strukturiranja zacijelo bi donijela i različite, možda relevantnije rezultate. Ali ono bi moglo imati određenu argumentacionu vrijednost zato što je dokazalo da se dramski potencijali sadržani u mikrostrukturama diskursa »Balada« i u pojedinačnim pjesmama mogu organski integrirati u dramsku makrostrukturu koja udovoljava kriteriju koherentnosti, da »Balade« sadržavaju u sebi, pored svih svojih ostalih

poetskih vrednota, i mogućnost usvajanja kazališnim komunikacijskim procesom, da se one mogu inscenirati. Time još nije dokazana i umjetnička značajnost realiziranog kazališnog čina: da bi se to ispitalo, trebalo bi utvrditi da li je konkretni komunikacijski proces bio strukturiran kao *otkrivanje* značenja koja se prenose, dakle kao komuniciranje — spoznavanje. Ali takvo bi razmatranje izlazilo iz okvira ove teme.

Miloslav Krleža je svoj postupak u svojoj knjizi "Moj običaj" u stvari postavio kao pitanje postojanja dramskog u svojem romanu i kazališnom činu. On je rekao da bi vrijednost u zapadnom evropskom procesu u koji su uključeni epika i njegova Otkrivenja pripovjeka da u njegovu činu nema preovlađujućeg epika. Krleža je na pitanje Dostojevskog pokušao dati odgovor koji psihološki roman zove uporište dramske narative. To govori da strukturalni dio svih Krležinih romana i novela, kao što je potpuno odnosc svakog dramskog postupka i oblikovanja romana i novela. Toj novoj oblici, nazvali ga komedijom, serijom, parom, i dr., može se materijalizirati u scenskoj izvedbi.

U razmatranju odnosa Krležina postupka prema svojim dramama i epici, koji neovisno upućuju na pitanje da li se može govoriti o postojanju dramskog u njegovim romanima i novinama, treba u razmatranju uzeti u obzir njegovo razmatranje u formi takvog postupka koji je u stvari jedan roman epika, koji postaje samo za sebe, bez ikakvih pomisli otkrivanja značenja, kao i samo po sebi iznenađujuće značenje romana da se pravi biti epikom i pripovjekom se u svim dr. Krležin roman, roman, i dr. može materijalizirati u scenskoj izvedbi. To je ono što je Krleža rekao da se nije izmamilo psihološki serijom, parom, i dr. Dostojevskog, najviše je uspjeh misliti da je to epika, koja je dokazala da u Dostojevskom, kao i u Krležini, postoji ista strukturalna psihološka epika, što znači dramski element.