

## DRAMATIKA U KRLEŽINIM ROMANIMA I NOVELAMA

*Miro Medimorec*

Miroslav Krleža je sam, posredno, u svojoj knjizi »Moj obračun s njima«, potvrdio postojanje dramatskog u svojim romanima i novelama, kad je ukazao na tu vrijednost u »epskim evropskim prozama« u koje, bez sumnje, spada i njegova. Odbacujući prigovore da u njegovim dramama prevladava opisno, Krleža je na primjeru Dostojevskog pokazao kako glavni sloj psihološkog romana tvore uporišta dramske napetosti. Ta uporišta su strukturalni dio svih Krležinih romana i novela, ona su potencijalni oslonci svakog dramaturškog tumačenja i oblikovanja tih romana i novela. Taj novi oblik, nazvali ga komadom, scenarijem, pretekstom ili dramom, može se materijalizirati u scenskoj umjetnosti.

U navedenom odlomku Krleža naznačuje bitne osobine dramatike u prozi koje nedvosmisleno upućuju naše zanimanje na traganje za tim vrijednostima u njegovim romanima i novelama: »Ima u raznim epskim evropskim prozama napisanim u formi takozvanog psihološkog ili socijalnog romana partija, koje postoje same za sebe, bez ikakvih pomoćnih opisnih sredstava, kao teme same po sebi iznutra tako zaokruženo napete da prestaju biti opisom i pretvarajući se u samu direktnu radnju, mogu da postoje samo za sebe kao dramski događaj. Po mom iskustvu i uvjerenju ovo iznalaženje takvih, da se tako izrazim, aristotelovskih scenskih prereza u prozi Dostojevskog, najveći je uspjeh moskovske škole Stanislavskoga, koja je dokazala da u Dostojevskom, tom tipičnom predstavniku suvremenog psihološkog eposa, ima masa dramskih elemenata. Ti

dramski aristotelovski elementi u suvremenoj psihološkoj prozi su osnovna uporišta čitave epske konstrukcije, a mase opisnih popratnosti samo su instrumentativne sporednosti. Iz svojih posljednjih scenskih djela ja sam izlučio po mogućnosti sav taj opisni materijal i izdvojivši tako sve to opisno, da tako kažem vodoravno odvijanje događaja, ja sam nastojao da istaknem samo one partije u kojima se opisno zbivanje pretvara u događaj sam, gdje radnja iz vodoravnog raste u okomito, gdje se križaju dva elementa, epskoopisni i dramsko neposredni, aristotelovski.«

Pokušat ćemo otkriti te »aristotelovske scenske prereze« u Krležinoj prozi. Zar to nije čitav odnos Kamila i oca — nesporazumi oko dinamita, Joje i Hungaricuma, rata i dinastije ili konačni raskid; ili sukob samog autora i malograđanskog Zagreba u pijanoj novembarskoj noći; dijalog Bobočke i Filipa te dolazak Beločanskog pred Bobočkinu smrt; ili Kamilov govor u kinu »Helios«, netrpeljivost između tri đaćka, a sad ratna druga. To su također razgovor Kamila i Joje na Badnjak 1916, relacije otac i sin Kavran, Kraljević i Veliki meštar, Kyriales i Filip, Kamilo — Ana Borongay, Doktor i Valent Žganec, atmosfera u Baraci pet be, Jambrekov košmarni san, mitsko i ritualno u »Hrvatskoj rapsodiji«. Ovaj niz nasumce izabranih scena i odnosa (koji se mogu pretočiti u scene), iskazuje se, različito i drugim sredstvima, ali uvijek dramski. Svaka od tih cjelina bi mogla, kad bismo je izdvojili iz romana ili novele, zaživjeti samostalan scenski život. I nije previše smiona tvrdnja da su Krležini romani i novele zapravo drame u kojima preteže opisno nad dramskim. Dramaturškom intervencijom, adaptacijom, dramatisacijom moguće je iz njih stvoriti ako ne već drame — čvrsto strukturirane i psihološki opravdane, onda slobodne, otvorene, epske oblike poput montaža, scenarija ili preteksta za scensku igru.

»Literatura ili mora težiti prema sceni, tj. biti uvijek manje ili više potencijalna drama, pa prema tome mora i scena stalno biti spremna da u sebi traži sredstva materijalizacije tih dramskih mogućnosti, ili pak prima na sebe ogromnu odgovornost da u sebi nađe zamjenu za ispo- vijednu iskrenost i oštrinu i životnu značajnost svojih dijaloga.« Ova misao Branka Gavella o korelaciji literature i scene, dio eseja »Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti«, izravno se odnosi na Krležino cjelokupno stvaranje, na osnovnu osobinu njegova stvaralačkog temperamenta, na snagu koja objedinjuje, kao što je to zapazio Marijan Matković »simfonije i pjesme, prozne tekstove i polemike« — na njegovo dramsko osjećanje. Krležino djelo posje-

duje sve osobine žive i iskrene književnosti, ono ne traži »zamjenu« već te vrijednosti sjedinjuje snažnim dramatskim osjećajem. Ono jest drama. Dramatsko u njemu otvara mogućnost prenošenja svih samosvojnih književnih vrijednosti u nove izražajne oblike, u filmski i scenski izraz. Prenošnja, »prevođenja« i pokušaji tumačenja struktura i značenja Krležinih romana i novela znakovima i sredstvima izvan književnosti još su uvijek rijetki. Kao da su Krležine drame i problemi koje one nameću prevelik zadatak dramaturzima, redateljima i glumcima, dakle kazalištu, da bi se još pozabavili i njegovom prozom. Naizgled razumljiv dramaturški i emotivni jezik drama postavlja mnoga pitanja na koja kazalište, svojim nerazvijenim jezikom scenskih sredstava — scenom-kutijom, doslovnim psihološkim realizmom, formaliziranim patosom ne može odgovoriti. Tim načinom kazališnog mišljenja i tumačenja nije se mogla scenski pročitati ni Krležina mladenačka dramatika. Nju je bilo scenski nemoguće materijalizirati. Na dramaturško čitanje montažnih, višeslojnih, izmiješanih vremenskih tokova romana-rijeke poput »Zastava«, ili scensku postavu unutarjnega monološkog toka »Povratka Filipa Latinovića« ili metaforiku i simboliku »Velikog meštra sviju hulja«, prostorno-vremensko nejedinstvo »Na rubu pameti«, košmarnost »Barake pet be« i nadrealnost »Hrvatske rapsodije« nije se ni pomišljalo.

Razvoj modernog kazališnog izraza — koji je bio u nas polaganiji nego u drugim umjetničkim oblicima — razaranje struktura u drugim umjetnostima i pojava novih glazbenih, slikarskih, književnih i filmskih izražajnih sredstava te svijest o dubokoj ljudskoj, povijesnoj i duhovnoj vrijednosti Krležine proze te, konačno, scenske postave, i to uspješne, »Kraljeva«, »Kristofora Kolumba«, »Areteja«, »Hrvatske rapsodije«, »Michelangela Bounarrotija« i »Pijane novembarske noći 1918.« u posljednjih desetak godina razlog su pojedinačnih, smjelih pokušaja dramatisacija i adaptacija Krležinih romana — uglavnom u kazalištu — i novela, samo na televiziji i radiju. Ti pokušaji su pokazali da postoji mogućnost »prevođenja« i najsloženijih struktura Krležinih prozanih djela u scenski materijal, u prostor, vrijeme, tijelo glumca, ritam. Čak i ono što se činilo nedramatičnim i nesceničnim — esej, polemika, dnevnik — pokazalo se živim i scenski zanimljivim, što je dokazalo kazivanje Rade Šerbedžije u »Mom obračunu s nama«.

Novele, taj književni oblik svojom kompozicijom najbliži drami — jedan cijeli ciklus novela je podloga i ishodište dramske trilogije o Glembayevima — nisu, osim na televiziji i radiju, poslužile kao dramaturška

osnova filmu ili kazališnoj predstavi (osim u jednom slučaju, filmskoj i kazališnoj verziji »Put u raj«). Radio-adaptacije, najviše upotrebljavan oblik dramatizacija Krležinih novela, pokazale su da je radiofonija sjajan prostor za njihovu višeslojnost i raznoliko izražajno bogatstvo. Sjajni primjer je radiofonska izvedba »Pijane novembarske noći« i »Hrvatske rapsodije«. Televizija, kao i film, primjer za to je »Put u raj«, još nisu otkrili sve bogatstvo vizuelne izražajnosti u novelama ciklusa »Hrvatski bog Mars«. Kao i kazalište sva tri srodna medija tek su na početku otkrivanja sceničnosti Krležine proze.

Doslovno, svaka Krležina novela je potencijalna drama, ne naravno u obliku građanske tročinske ili peteročinske psihološke drame, već u otvorenoj dramaturškoj formi koja će sapatiti, ali i osloboditi njenu dramsku napetost. Uzmimo kao primjer novelu »Tri domobrana«. Pravolinijsko odvijanje priče o događajima u kasarni, unutar dvadeset i četiri sata do odlaska na front, opisno je, epsko, dakle prozno, ako novelu čitamo iz kuta uravnotežene, klasične dramske kompozicije. No primijemo li princip montažne, brechtovske dramaturgije, koja će nizom osnovnih dramskih uporišta sabiti dramatiku novele na pritaženu eksplozivnost, bunt, potmulo ključanje nezadovoljstva, rasap, na napetost između tri ličnosti koje su prisilno dovedene u taj suodnos, na epski slijed snažnih prizora, najednom se otkriva moguće, stvarno, dramsko događanje na planu stvarnih tijela u prostoru, njihovih akcija u tom prostoru, sudara rečenica i ideja koje izgovaraju, osjećanja koje iskazuju. Takva dramska akcija kao da jedino i postoji u takvom otvorenom obliku. Povratak s vježbališta i parada pred pukovnikom, istraga i drill kapetana Ratkovića, naturalizam scene u brijajnici i na dvorištu, poniženje i bunt Račića dramski su prerezi koji stalno pojačavaju napetost. Ona će kulminirati u Račićevoj pobuni, neće prestati njegovim pokušajem da prizove čovjeka u Ratkoviću niti će nestati njegovim pasivnim popuštanjem. Jedan prostor — škola a sad kasarna — sentimentalno objedinjuje sva tri lica, jedno vrijeme u tupom kasarnskom trajanju — ratno vrijeme — razorit će svaku osjećajnu i ljudsku vezu, a luk dramskog će napeti do pucnja. Mozaičko sklapanje kratkih ekspresionističkih prizora, niz asocijacija, akustične i vizualne vrijednosti ove novele mogli bi u epskoj strukturi oživjeti kao još jedan Krležin antimilitaristički komad (uz »Galaciju« i »U logoru«). Ova novela je svojom kompozicijom, dijalogom, psihološkom razradom lica, realizmom, bliža osobinama starijih drama i kao da joj te stilske osobine olakšavaju prevođenje u komad za scenu.

Složenije unutarnje tkivo, na primjer, u noveli »Domobran Jambrek«, protkano asocijativnim diskontinuitetom, nadrealnim i poetičnim, zahtijevat će složenija sredstva scenske materijalizacije. Miješanje realnog i irealnog, kvantiteta sredstava, snaga osjećajnog doživljaja, intenzitet izraza, bogatstvo slikovnog i zvukovnog u jeziku ili atmosferi, nove su kvalitete koje se ne nalaze u jednostavnijim novelama. Sve ih sjedinjuje imanentna dramatika. Ključ za dramatizaciju svake pojedinačne leži u njihovoj strukturi. »Hrvatska rapsodija« i »Baraka pet be« mogle bi se izraziti ekspresionističkim sredstvima, »Hrvatsko-ugarska kraljevska novela« brechtovskim postupkom, »Vražji otok« hiperrealizmom, »Smrt Rikarda Harlekinija« simbolikom, a košmarnim nadrealizmom »Hiljadu i jedna smrt«. Na pitanje zašto nema više hrabrijih dramatizacija novela možda bi mogao odgovoriti ponovno Gavella u svom već citiranom eseju: »Svi oni koji se pozivaju na neke ‚zapovijedi‘ scene začudili bi se kako je kratka relevancija tzv. zakona. Teatar mora repetitorij svojih znakova materijalizacije dobro pretražiti prije nego kaže drami: žalim što ne mogu preuzeti zadaću koja se od mene traži...«

Pozabavimo se sada dramatikom u romanima. Neka nam kao primjer posluži dio adaptacije romana »Zastave« (adaptacija je rađena za predstavu »Emerički« u narodnom kazalištu »August Cesarec« u Varaždinu): soba, krevet, lavor i krčag, tanki pregradni zidovi iza kojih se čuje kikut i dahtanje, očito bordel, šum velike rijeke, praznična zvona u daljini, pijana pjesma...

— Samo se bojim, iskreno se bojim, da sam ovu našu izgublenu igru izazvala vlastitom zbrkom, da, svojom ambicijom, a sve što sam mogla bilo je iznad moje snage... (obuzme je dječji plač, privine je k sebi, smiruje, na vratima se iznenada pojavljuje nakresana ljuđeskara)

— Oh, prdon, pa to je peh, no, no, ni to niš, to su krstitke, oh oprostite madam stara mama, za boga miloga, za pet ranjčikov božjih, pa ja sam se vkanil, stara mama prdon, a mislil sem da sam v kupleraju, bum vam dal jenu pusicu pa bu se dobro, moram staru mamu prositi za prdon...

— A koji vam je davao! (skočio je i oborio pijanduru, al se ljuđeskara pridigla)

— Njega bu ovakav jedan komarac od sineka masregloval, pa to tak ipak ne bu tak išlo...

— Svinjo pijana nosi se! (u hodniku se skupila gomila)

— Tuna pa kaj si ponorel, pa kaj zafrkavleš gospona doktora...

— Esli lud, razumiješ li ti što ti se kaže, prnješo prnjavorska...

Odlazak Ane i Kamila prati pijana gomila koja se spustila u dvorište i podrugljiva pjesmica »Stara mama rum pum pum. Groteskna scena rastanka Kamila i Ane Borongay u krčmi-bordelu izrazit je primjer dramskog i sceničnog u »Zastavama«. Sve što sačinjava dramsko je tu — psihološka uvjerljivost lica, osjećajna nabijenost, tanahna atmosfera, sentimentalnost i nostalgija u odnosu muškarca i žene, groteskni obrat izazvan prodorom pijane gomile, uvjerljiva Groszovska galerija lica i tipova izniklih iz govora narječja, prostor, raznolik scenski ritam, simbolično značenje odnosa dvoje protagonista i ekspresivan završetak. U toj sceni odjekuju istovremeno mnogi dijelovi Krležinih originalnih drama — u razgovoru Ane i Kamila odzvanja dijalog iz »Glembajevih«, ta bolećivost odnosa ista je kao u »Ledi«, urbani govor također, na dijalektalni govor nailazimo u »Vučjaku« i »U logoru«, gruba ironija završetka čuje se iz »Kraljeva« strindbergovska napetost spolova izronila je iz »Agonije«, kompozicija je bliska srazu salona i djevojčura u »Ledi«, u bojovnosti Kamila prepoznajemo Horvata, u Ani su Laura i Klara. To dramatičar Krleža i ovdje piše dio svoje velike drame. Scenu tvore dva dijela, psihološki, nostalgičan, bolestan i gnjio, i vehementan, ekspresivan, dinamičan, masovni. Njihova raznorodnost ih vezuje u cjelinu čiji rezultat je sraz i groteska koja postaje simboličnim znakom čitave veze ta dva lica. Preneseno značenje ne nalazi se samo u jeziku, osjećanju, ironičnom odmaku od lica i njihovih sudbina već i u šumovima, zvucima, prostoru u kom se dešava radnja, u košmaru lica sa dna života, pjesmi-rugalici i surovoj pučkoj karmanjoli. Dramatski naboj je u karakteru lica, njihovim odnosima, u jeziku, atmosferi, znakovnosti, u cjelokupnosti svih dijelova strukture.

Romani se kao ni novele ne mogu transformirati u oblik psihološke realistične drame. Dramaturška mijena mora poštovati zakonitost romaneskne kompozicije — morat će vezivati trenutke naj snažnijih emotivnih stanja, jedinstvo vremena će zamijeniti paralelnost nekoliko vremenskih tokova ili pak njihov diskontinuitet, jedan prostor postaje mnogo prostora, ili simultani prostor ili ambijent. Sve vrijednosti i značajke moderne književnosti — mnogoznačnost, višestrukost planova, diskontinuitet, razaranje psihologije lica, rasipanje vremena i prostora, unutarnji razgovor lica, paralelnost priča i radnje, osobine su i Krležine proze. Po tim odlikama struktura Krležine proze mnogo je bliža dramaturgiji njegovih mladenačkih no dramaturgiji starijih drama. I dramatika romana sastoji

se od niza središta emotivne energije koja skupljena akumulira začudnu snagu. Ta se dramatika oslanja na psihološku motivaciju lica (no njihov kontinuitet je već razoren), na vrijeme ono se češće pojavljuje kao paralelno vrijeme, skokovito, pomaknuto unaprijed ili unazad — unutarnji tok svijesti koji otvara mogućnost dubinskog poniranja u nesvjesno, strasno, nagonsko; jezik što se širi u lepezi asocijacija, metafora, simboličkih značenja, nadrealnosti. Sve to bogatstvo izražajnosti, smisla i djelovanja jedne umjetnosti — književnosti — bilo je nedohvatno scenским umjetnostima do trenutka kad su i njihova sredstva ekspresije dostigla isti stupanj rafiniranosti. Kazalištu, tj. glumcu je potreban najduži vremenski period da razvije svoj izražajni jezik, da ga pomakne sa čvrstih mjesta prema živim, nepoznatim i pustolovnim dijelovima svoje prirode. Odatle i toliki oprez pred bogatim tkivom romana koje se ne da zarobiti već uspostavljenim kazališnim ili glumačkim oblicima.

Ideal kazališta i dramaturgije još uvijek su drame »kvalitete« (poslušimo se Krležinom podjelom). Prepoznamo ih po čvrstoj kompoziciji, kontinuitetu, realizmu, psihologiji. Očito je da ta sredstva nisu primjerena izmijenjenom senzibilitetu vremena kome je mnogo bliža dramaturgija moderne drame (filma, književnosti, glazbe, slike). Dokumentarni jezik, dramaturgija apsurdna, brechtovska epika, teatar surovosti, hiperrealizam, otvorena montažna forma su oblici današnjeg kazališta. Srazom raznolikog materijala — ironije s banalnim, groteske i sentimentalnog, surovog i farsičnog, tragičnog s vodviljskim ti oblici dopiru do osjećajnosti današnjeg čovjeka. Većinu tih postupaka nalazimo i unutar Krležine proze. U njihovoj strukturi, osjećajnosti, dramskom nervu, jeziku krio se od njihova nastanka moderan dramski oblik koji prepoznamo tek danas.

Postoji dosta skroman broj dramatizacija i adaptacija Krležinih prozanih djela. Prema iscrpnom statističkom pregledu što je sačinjen za potrebe Sterijinog pozorja do 1978. su za potrebe scenskih izvedaba u našoj zemlji priređeni slijedeći romani: »Na rubu pameti« i »Povratak Filipa Latinovića«, novele — »Hrvatska rapsodija«, »Cvrčak pod vodo­padom« i »Hiljadu i jedna smrt« (zadnje dvije su tvorile cjelinu »Put u raj«) te dijelovi eseja i polemika pod skupnim naslovom »Moj obračun s nama« te ulomak romana »Na rubu pameti« pod naslovom »Lamentacija Valenta Žganca, zvanog Vudriga«. Od vremena štampanja toga statističkog pregleda, kol' o je poznato, nastale su još dvije adaptacije proze: »Pijana novembarska noć« pod imenom »Hommage á Krleža« i

»Zastave« pod naslovom »Emerički«. Vera Crvenčanin, dramaturg obaju navedenih romana, 1964. za dramaturgiju »Na rubu pameti« dobila je Sterijinu nagradu za dramaturgiju, što je rezultiralo s deset izvedaba u deset različitih kazališta. Pedesete i šezdesete su vrijeme izvođenja i bavljenja Krležinim dramskim ciklusom. Shvatljivo je i to pomicanje zanimanja na dramsko u prozi izvan ograničenog broja drama. Tada je nastalo zatišje interesa koje prekidaju izvedbe »Legendi«. Nakon toga pojavljuje se poneka adaptacija — »Put u raj« 1973, ali pravo zanimanje za dramaturgiju u Krležinim romanima i novelama kao da je tek pred nama. To su najavile predstave koje su počele ispitivati čvrsta, klišeizirana mjesta i načine igranja Krleže, ali još više praižvedbe problemskih mladenačkih komada — »Kraljeva«, »K. Kolumba«, »M. Bounarrotijska«, »Hrvatske rapsodije« jer su one ukazale na moguće načine njihova novog čitanja i scenskog izvođenja.

Većina dramaturga adaptatora su redatelji, dramaturzi, i pisci rijetko posiju za dramaturgijama Krleže. Novele su se nešto više prilagodivale televizijskom izrazu. Čvrsta, dogmatizirana načela i načini igranja izazivali su nezadovoljstvo mladih redatelja i kao da ih je to prirodno okrenulo književnom djelu u kojem još ne postoje ta zadana zatvorena mjesta. Otvorenost strukture ukazala je na mnoge nove scenske i dramaturške mogućnosti i redatelj je u romanu i noveli osjetio mogućnost prevođenja u kazališni, televizijski i filmski izraz. Kazalište u Krležinoj prozi osjeća ritam, snagu, napetost, vidi prizor, čuje glazbu jezika. Ono u Krležinoj angažiranosti, strasnosti i ljudskosti nalazi one razloge koje i samo traži. Raznolika dramaturška struktura, nove ljudske sudbine u akciji, bogat broj mogućnosti scenskog uprizorenja korespondiraju osjećanju, snazi i jeziku suvremene kazališne umjetnosti. Gavella ponovo potcrtava svezu kazališta i književnosti u već spominjanom eseju. On nepogrešivo osjeća međuzavisnost književnosti i kazališta, koja ni do danas u nas nije dostignuta, osim u Krleže. Nitko do Krleže nije tako sljubio kazalište i književnost, nije stvarno pokazao što znači da »Razvoj za život sposobne drame u prvom je redu pitanje literarno, jer je teatar u svojoj estetskoj suštini upućen da u književnosti traži riječ za svoje govorne organe«.

Gavella, teoretski-praktično, iz svog kazališnog iskustva i Krleža, intuitivno i stvaralački, znaju da bez dobre književnosti nema ni drame ni kazališta. I to nije ta »dobra« književnost po svojim zanatskim, dramaturškim vrijednostima već je to književnost koja



»... mora sama, iz vlastitog osluškivanja bila kojim kuca stvarnost, stvoriti dramski odnos prema toj stvarnosti«.

Krležini romani i novele, a i ostali dijelovi njegova književnog stvaranja, uspostavljaju taj dramski odnos prema stvarnosti, postavljaju osnovna pitanja ovdje i o ovom vremenu i zahtijevaju tvoj teatar, sposoban i odvažan, otvoren zahtjevima današnje osjećajnosti, morala i ljepote.

Koji su razlozi da se ne javlja više dramatisacija i odvažnijih intervencija u roman i novelu? Zar ne postoji potreba da se preispita njihova životnost i trajnost, sposobnost transpozicije u medije kazališta, filma, televizije? Sam autor se protivi prenošenju i dramatisacijama. Prihvatio je tek nekoliko dramatisacija, dvije od njih su one koje je učinila Vera Crvenčanin. Sam se upustio u pisanje jednog scenarija. Prirodna je autorova potreba da brani autentičnost svakog svog djela. Oblik književnog djela, njegova struktura, izraz je ukupnosti estetskog materijala. Snažno, izražajno, dovršeno književno djelo izražava se i svojim oblikom, ono u njemu živi svoj puni, samostalni život. Pokušaj dramatisacije je pokušaj razaranja tog oblika u kome živi umjetničko djelo i stvaranje novog, u kojemu će ono zaživjeti na drugačiji način. Neuspjeli pokušaji ne uspijevaju uspostaviti tu novu ravnotežu, dramaturgiju, u kojoj će roman i novela zadržati većinu svojih književnih vrijednosti, ali i dobiti neke nove, scenične. I to je sigurno jedan od razloga autorova strahovanja. Uspjele dramatisacije, makar ih je i manje, pokazuju da je ipak moguć takav prijenos, jer teškoće se ne nalaze u književnom djelu, ili u stvarnoj nemogućnosti njegove dramatisacije već u sposobnosti i osjećanju dramatisatora i otvorenosti kazališta. I sam je Krleža u »Mom obračunu s njima« intimno priznao da je sve što on piše jedna drama: »Pisalo se o tim mojim stvarima da su više novele nego drame i da su romani bez scenske vrijednosti. Ako se to što pišem zove novelom ili romanom, onda su to novele i romani, a kako se to zapravo zove, meni je to savršeno svejedno. No po svemu se ipak čini da se taj tekst može govoriti na daskama, a da može da se govori, to se ovjerilo iskustvom posljednje tri godine.«

Tradicionalizam kazališta, dogmatičnost, oprez i strah od pustolovine prepreke su smjelijim istraživanjima sceničnosti Krležinih prozних djela. Dramska književnost još uvijek se drži provjerenih, čvrstih mjesta — psihološkog realizma, rjeđe poetske drame, varijacija klasike, komedije tipova. Još i danas je snažno nepovjerenje prema Brechtovu teatru,

dokumentarnoj drami, neonaturalizmu, Artaudovu teatru surovosti, poetskom realizmu ili teatru apsurdna. Čak se i psihološki realizam Stanislavskog krivo čita i primjenjuje u praktičnom glumačkom radu. Gavella, redatelj praktičar, osjećao je to zaostajanje našeg kazališta za vrlo brzim mijenama osjećajnosti, izražajnih sredstava, ideja, tehničkih novina i kazališnoj tromosti pripisao krivnju neizvođenja, a i mogućeg drugačijeg razvitka tada mladog dramatičara jer ono

»... nije dopusti(l)o mladom Krleži da svoje dramske ideje bar pokusno projecira na scensku realnost koju mu je davalo na raspolaganje naše kazalište, pa je tako insuficijencija te naše kazališne realnosti izazvala onu prividnu predimenzioniranost Krležinih dramskih početaka«.

I Krležina proza postavlja teške zadatke kazalištu, ali su danas kazališna izražajna sredstva ipak »suficijentnija«.

»Povratak Filipa Latinovića« je roman koji postavlja najteže zadatke dramaturgu i redatelju, on kao da se jedino i moguće realizira u svoj svojoj višeslojnosti tek u mašti čitaoca. Mora postojati način i vizura kroz koju će se to bogato osjećanje života u svoj pojavnosti — slikovnoj, zvučnoj, ritmičnoj, dinamičnoj — izraziti isto tako bogatim scenskim jezikom. Govori se o prenošenju tog romana na scenu, neka kazališta već pripremaju dulje vrijeme taj projekt, a ovdje je dio jedne od mogućih interpretacija koja će pokazati mogućnost kazališnog komada i predstave. Dva lica, dva glumca, dva Filipa, sedmogimnazijalac i onaj koji se vratio nakon dvadeset i tri godine izbjivanja, istovremeno žive dva udaljena i ista vremena, vremena koja se miješaju, sve je sadašnjost, a opet se sve ponavlja. Napetost i slutnja događanja, koje se iscrpljuje u vremenu samom, čuje se u tišini, škripi parketa, struganju papuča. Stvari koje vezuju dva vremena su uvećane, predimenzionirane — crvenkasti baršunasti album s fotografijama, ebanovinom uokvirena slika ženskog akta, paravan — to povećanje pojačava njihovo simbolično značenje. Šum je topot konja koji odlaze na transvalsko ratište (šum), svjetlo treperenje svijeće i fenjera na slikama na paravnu (svjetlo). Sve je izraz kao i riječ. Majka, mali Filip, kavana s mramornim stolom, čokolada, konobar, svečano baršunasto odijelo. Sve je istovremeno važno, ali se središte pažnje pomiče s detalja na detalj. Majka naprahana brašnom kao klaun: Zyg-musik! Ti si moj dobri mali Zyg-musik, zar ne? Tri tratinčice, šojka: »Bonjour, monsieur!« »Mama, zašto plačeš? Što je tebi?« Tako poredani sabijaju se dojmovi, osjećanja, stanja, trenuci očekivanja, tajanstveno, nepoznato, opasno, prijeteeće po egzistenciju i identitet. A onda muzika

šumova: zvonce, otresanje čizama, štopot konja na ulici, lavež pasa, kokot. »Jednu virđiniju za gospodina doktora«. »Fraklič droždenke«. Pa boje, ulica u pokretu — panoptikum lica, ruku, nogu, maski, trupla. Nova scena — Filip i frajle: Stara baba s modrom pregačom i naočarima na čelu miješa u crnom gvozdenu loncu kukuruzno brašno: »Koga tražiš? Što želiš?« Postelja, lavor i ženske haljine, žena s raskrivenim ogromnim bijelim trbuhom, promukli ženski alt:

»Pristupi! Sjedni na postelju! Čiji si!«

»Trafikantkinje Regine...«

»Ona se ne razlikuje od ovih osoba po ovim mračnim sobama. Zašto? Zato jer ljubaka s kanonicima. S biskupima. Kao da trafikantkinjin gospodin kanonik Lovro ne dolazi i k nama i kao da se ne tuži djevojkama na tu svoju Reginu da mu je preskupa!«

Bijeg, zveket srebrne forinte, ekspresivno svjetlo, bijeli nadnaravni, ženski trbuh u sredini scene. I najsitnija pojedinost je dio sveobuhvatnog događanja na nekoliko ravni — doslovnoj, podsvjesnoj, zvučnoj, svjetlosnoj, dinamičnoj, realističnoj, nadrealnoj. Zbir daje atmosferu događanja, koja na nas djeluje podsvjesno emotivno. Svjesni smo simboličnog, metafizičkog značenja, čitamo znakove materijalnog događanja na sceni, ali osjećamo svim osjetilima egzistencijalnu muku glavnog protagonista. Kazališni jezik te predstave činili bi naturalistički elementi, nadopunjala bi ih psihologija lica, nastavljali ekspresionizam svjetlosnih i zvučnih efekata, konkretne glazbe, šumova, konverzacija građanske drame, brechtovski odmaci u glumačkom tumačenju, dvostrukost lica, nadrealistična povećanja, paralelnost događanja, a ne bi ga demantirale ni laserske projekcije ili »light-show«. Širina kazališnih sredstava mogla bi nadoknaditi bogatstvo vrijednosti što ih nudi taj roman. Ovo nije ni jedini ni mogući pokušaj interpretacije ovog romana. Povratak kao i »Zastave«, otvara prostore za nekoliko istovremenih dramatizacija i predstava. Otvorenost struktura romana i novela raznim pokušajima dramaturškog i scenskog tumačenja mogli bi se pokazati kao plodan poticaj za preispitivanje klišeiziranih dogmi u načinu interpretiranja Krležinih drama. Sva Krležina djela, bez obzira na oblik, objedinjena su njegovim dramatskim osjećanjem svijeta. Romani i novele, kao dio tog osjećanja, najbliži su strukturi drama i kao što je vrlo jednostavno pretvoriti Krležine drame u roman ili zbirku novela — nije li tako nastao ciklus drama o Glembajevima? — čini se moguća i obratna tvrdnja da su

romani i novele («Zastave» su dramsko tkivo iz kog se može izvući nekoliko komada — odnos otac-sin, Kamilo-Joja, Kamilo-Ana, sasvim politizirani sloj, građanska drama o mijenjanju porodice Emericzy) polugotova dramska djela koja samo treba osloboditi tereta proznog, opisnog, nedjelatnog. Pri čitanju moramo samo pronaći i povezati u novu strukturu njihova dramska uporišta i odmah će se ukazati potencijalna drama. Kolikogod proces prevođenja u dramu i bio težak, jedan je korak od otkrića dramskog u romanu i noveli do rađanja nove drame, komada, dramske skice, scenarija ili preteksta, a još jedan do njihove scenske izvedbe. Zanimanje kazališta, tu mislim i na teoretičare i kazališne praktičare, za dramatiku Krležinih romana i novela tek bi trebalo početi. Dramaturška čitanja i adaptacije te scenska rješenja i izvedbe obogatit će prvenstveno kazalište jer će ga prisiliti na domišljanje najtananijih izražajnih sredstava. Kazalište je to, ionako, kao što to zaključuje Gavella, dužno Krleži.