

# KRLEŽINE »SIMFONIJE« KAO DRAMSKI TEKSTOVI

Pavao Pavličić

## I

Da je Miroslav Krleža svoje *Simfonije*, u doba kad su nastajale, smatrao dramskim djelima, ili barem djelima koja se mogu izvoditi i na pozornici, svjedoče nam njegovi dnevnički zapisi iz godine 1917.<sup>1</sup> Bliškost tih ostvarenja s njegovim dramama iz istoga vremena uočila je i kasnija kritika,<sup>2</sup> premda tome pitanju nije posvećivala podrobnije pažnje.

A ipak, iz *Davnih dana* se jasno vidi da je upravo shvaćanje tih tekstova kao dramskih djela nailazilo u ono vrijeme, barem u kazalištu, na temeljito nerazumijevanje. Također kasniji kritički i didaktički rad sa *Simfonijama* kao da je autorovo mišljenje posve odnemario: ti se tekstovi redovito promatraju, klasificiraju, interpretiraju i naučavaju kao lirska poezija. Pri tome se obično izbjegava decidirano reći jesu li to poeme, duže lirske pjesme ili nešto treće, a ponekad ih se, slijedeći autorov metaforički naslov, naziva naprosto simfonijama, kao da se tu radi o nekome književnom žanru.

Očito je, dakle, u najmanju ruku, da tu imamo posla s jednim neobičnim slučajem, koji bi mogao biti i historijski interesantan, sa slučajem kad autor promatra — i piše — svoja djela kao pripadnike jednoga književnog žanra, a kritika ih razumijeva — i tumači — kao pripadnike

drugoga. Pitati se danas tko je bio u pravu, čini se da ne može biti plodno zbog dva razloga: prvo, zato jer se na takvo pitanje ne može argumentirano dati jednoznačan odgovor; drugo, zato što takav odgovor ne bi ništa riješio, ne bi, naime, rekao ništa o uzrocima spomenutog razilaženja, niti bi pripomogao rasvjetljavanju pitanja o žanrovskoj pripadnosti *Simfonija* i ocrtavanju umjetničkog njihova značenja.

Nego, razilaženje u mišljenju o žanrovskoj pripadnosti *Simfonija* otvara mogućnost da se u vezi s tim Krležinim djelima postave neka načelna pitanja. Pri tome se opet može poći od historijskoga podatka. Poznato je, naime, da je Krleža i druga svoja scenska djela iz toga razdoblja koja danas, za razliku od *Simfonija*, redovito promatramo kao drame, također nudio kazalištu, i da su ona bivala odbijena sa sličnom motivacijom kao i *Simfonije*.<sup>3</sup> To zapažanje nameće dva zaključka. Prvi, očiti, da postoji stanovita srodnost između *Simfonija* na jednoj strani, a *Kraljeva, Hrvatske rapsodije, Kristofora Kolumba* i ostalih drama na drugoj strani, i da je to srodnost u načinu na koji se u tim djelima tretiraju dramske konvencije: odnos prema konvencijama je, naime, to se dobro vidi i iz *Davnih dana*, zapravo i bio glavni uzrok nesporazuma.<sup>4</sup> Drugi, u ovome času važniji zaključak, glasio bi: *Simfonije* se oslanjaju na ono isto shvaćanje drame, pa i na ono isto shvaćanje književnosti, koje je stvorilo i Krležine mladenačke drame. Postojala je, dakle, takva perspektiva (nju je zastupao autor) iz koje se svi ti rani tekstovi, oni u stihu koliko i oni u prozi, mogu razumjeti kao scenska djela. Ta se perspektiva onda sukobila s drugom jednom perspektivom (koju je zastupala kazališna uprava) sa shvaćanjem po kojemu ti Krležini radovi ne mogu biti drame, nego se moraju shvatiti kao neki drugi književni oblik.

Važno je tu razumjeti dvoje. Prvo, da stav mladoga Krleže nije naprosto stav autora koji pod svaku cijenu želi vidjeti svoja djela na daskama, pa im pripisuje i one značajke i kvalitete koje ona nemaju, nego je tu riječ o širem i sustavnijem pogledu na književnost uopće i na ono što drama u okviru takvoga pogleda treba da bude. Drugo, da stav intendanta Bacha nije tek stav kratkovidnoga, tradicijom zadojenoga kazališnog čovjeka koji u nekonvencionalnosti Krležinih ranih tekstova nije u stanju da prepozna i dramske kvalitete, nego i tu imamo posla sa šire zasnovanim pogledom na stvari, s prilično sustavnim shvaćanjem drame na jednoj strani, a odnosa književnosti i kazališta na drugoj.

Napokon, ako takvu sustavnost ne želimo priznati Bachu, moramo je priznati kasnijoj kritici, koja je na *Simfonije* gledala na sličan način kao i on (barem što se tiče dramskoga aspekta), pa ih je svagda shvaćala kao liriku. Temeljno načelno pitanje u vezi sa *Simfonijama* moglo bi se zato formulirati u dvije točke. Prvo, kakvo je to shvaćanje književnosti unutar kojega se one pojavljuju (ili tek mogu pojaviti) kao dramski tekstovi. Drugo, kakvo je to shvaćanje književnosti unutar kojega se *Simfonije*, usprkos svome dramskom instrumentariju (podjeli na lica, didaskalijama i drugome), ukazuju kao lirika. Ta dva pitanja bit će glavnim predmetom ovoga razgovora.

## II

Usvojimo najprije autorovu perspektivu iz *Davnih dana*: pođimo, dakle, od pretpostavke da *Simfonije* jesu dramski tekstovi, pa se upitajmo što je to što nekoga može priječiti da ih kao takve i razumije. Povijesnih podataka nemamo mnogo. O razlozima odbijanja u kazalištu možemo prosuđivati na temelju Krležinih dnevničkih zapisa, na temelju njegova teksta o Bachu u »Plamenu«, te na temelju Bachova napisa o Krležinim dramama u »Obzoru«. <sup>5</sup> Eksplicitnih podataka o izvorima stava kasnije kritike ima još manje: ona je *Simfonije* od samoga početka uzimala kao liriku, pa i nije osjećala prave potrebe da dokazuje kako one nisu drame.

A ipak, čini se da je moguće naslutiti koji su razlozi bili na djelu u jednome, a koji opet u drugome slučaju. Dovoljno je pogledati što se o *Simfonijama* govori onda kad se one interpretiraju kao lirika, pa da odmah bude jasno zašto se i ne pomišlja da bi one mogle biti i drama, kao što je ono nešto podataka iz Krležinih i Bachovih napisa dovoljno da se uvidi zašto se tada u kazalištu mislilo da *Simfonije* upravo dramama nikako ne mogu biti. Te bismo razloge, za ovu priliku, mogli podijeliti u dvije skupine, na načelne i izvedbene.

a) Načelni razlozi podrazumijevaju pretpostavku da *Simfonije* jesu lirika, pa su zato svojstvenije kasnijoj kritici, premda se javljaju i u

Bacha. Zbog toga je tu naglasak više na onome po čemu se *Simfonije* iskazuju kao lirski sastavci, a manje na onome po čemu se ne iskazuju kao drame, premda je, dabome, i taj drugi aspekt prisutan.

Ponajprije, lako je zapaziti da *Simfonije* nisu pravi fikcionalni tekstovi. To znači da se u njima glavnina umjetničkoga učinka ne ostvaruje u domeni djelovanja likova, nego u domeni jezičnih elemenata. U fikcionalnome tekstu, naime, riječ »nema smisla, a time i estetsku samovrijednost, nego stoji u službi druge umjetničke tendencije, u službi oblikovanja: oblikovanja jednog fiktivnog, jednog prividnog svijeta, jednog mimezisa. Samo u fikcionalnom, a ne i u lirskom rodu riječ predstavlja materijal u pravom smislu riječi. Ona je tamo materijal, kao što je boja materijal slikarstva, kamen materijal skulpture.«<sup>6</sup> Riječ, drugačije kazano, u fikcionalnom tekstu, služi prikazivanju jedne specifične zbilje i na razini strukturiranja te zbilje i njezina smisla leži glavnina učinka što ga tekst postiže. Lako je, doista, opaziti, da u *Simfonijama* nema takvoga svijeta koji bi bio u sebi cjelovit, koji bi bio privid neke zbilje s autonomnim zakonima, jer se tu radi prije svega o reakciji lirskoga subjekta na zbilju, o njegovu iskazu o toj zbilji, a ne o oblikovanju nove, fikcionalne stvarnosti.

U neposrednoj je vezi s time i odnos prema jeziku. »U lirskoj pjesmi, međutim, riječ nije materijal, kao što nije ni u ne-lirskom iskazu. Ne služi drugoj svrsi nego samom iskazu, ona je s njim identična, neposredovana i neposredna. Riječ je neposredno lirsko Ja, koje susrećemo u lirskoj pjesmi.«<sup>7</sup> Doista, *Simfonije* djeluju umjetnički prije svega svojim stilskim aspektima, odnosom među riječima, ritmom, suzvučjima, a ne odnosom između likova. One se prema jeziku odnose više kao poezija nego kao proza ili drama.

b) Izvedbeni razlozi polaze od pretpostavke da *Simfonije* sadrže u sebi neke dramske elemente, ali da one ipak nisu drame; zato se tu više naglašavaju oni aspekti po kojima one nisu drame, nego oni po kojima jesu lirika. Taj će tip argumenata zato biti bliži Bachu, pa će se kod njega gotovo isključivo i javljati.<sup>8</sup>

Prva karakteristika tih tekstova — njihova nefikcionalnost — omogućuje — smatra ovakvo stajalište — da se likovi međusobno razlikuju i da doista djeluju kao *drammatis personae*. Autor je u svojim likovima, tvrdi se, prisutan na drugačiji način nego što je to inače slučaj u dramskim tekstovima. Likovi, reklo bi se, donose u svojim replikama ulomke autorova monologa, njegova iskaza, a ne kazuju nešto što bi

bilo suprotstavljeno iskazima drugih likova. Oni nisu dijelovi jedne fiktionalne zbilje koja bi se mogla i na pozornici prikazati, nego su, po svome statusu, ravnopravni svim drugim elementima: stilu, stihu i ostalima. Mogućnost uprizorenja time je — misli se — bitno smanjena, ako ne i sasvim eliminirana.

I druga karakteristika tih tekstova — okolnost da glavčina njihova umjetničkog učinka leži u domeni jezika i stila — hendikepira ih kao predloške za dramsku igru. Ono što, čitano kao lirika, djeluje dramatično, ne može isto tako djelovati i s pozornice, jer se osnovne kvalitete teksta pri izvedbi ne mogu percipirati. Ti su tekstovi, dakle, književno vrijedni, ali je njihova vrijednost utemeljena u onome njihovom sloju koji ne omogućuje uprizorenje.

Svi ti argumenti onda, u okviru takvoga viđenja stvari, prikazuju Krležine *Simfonije* ne kao loše igrokaze, nego kao dobru literaturu koja naprosto nije dramska, pa i ne treba nastojati da se ona takvom učini.

Krležino je viđenje stvari, tako, ostalo razmjerno osamljeno, i u doba nastanka *Simfonija* i kasnije. Treba sada izvidjeti na što se ono oslanjalo i kako se razvijalo.

### III

Već je ovdje zapaženo da između *Simfonija* i Krležinih ranih drama postoji stanovita sličnost u njihovu odnosu prema dramskim konvencijama. Doista, pažljiviji pogled otkriva da je stav koji *Simfonije* vidi kao dramske tekstove u zametku prisutan i u proznim scenskim djelima iz toga razdoblja, pa se može reći da *Simfonije* predstavljaju osobiti rezultat onoga istog procesa koji je stvorio i *Hrvatsku rapsodiju*, *Kraljevo*, *Michelangela Buonarrotija* ili *Kristofora Kolumba*. Sva se ta rana scenska ostvarenja još u glavnim svojim crtama podudaraju s tradicionalnom predodžbom o dramskome djelu, ali mnogim svojim značajkama pokazuju da već i na njih djeluje ona ista dramska poetika koja će *Simfonije* koncipirati kao predloške za scensku igru. Vidljivo je to po

dvama aspektima o kojima je i dosad bilo riječi, po načelnome i izvedbenom.

a) Po načelnom svome aspektu ti se radovi donekle razlikuju od *Simfonija*. Oni su, naprije, tvorevine nesumnjivo fikcionalnoga karaktera. To znači da se tu ne radi o iskazu subjekta, nego o prikazu jednoga imaginarnog svijeta u kojemu likovi, koji su međusobno suprotstavljeni, djeluju dosljedno logici toga svijeta. U njima se, zato, jezik ne koristi onako kao u poeziji, kao osnovni sadržaj umjetničkog iskaza, glavnina djelovanja teksta ne leži na razini stila, nego na razini radnje, dramskoga sukoba. Jezik je tu, dakle, materijal a ne osnovna supstanca.

A ipak, već tu je vidljiva tendencija da se jezik upotrijebi upravo onako kako se to radi u poeziji, dakle, kao autonomna vrijednost. Vidljivo je to npr. po didaskalijama, koje nisu samo tehničke upute režiseru i glumcima, nego su tretirane poetski, veoma slično kao »didaskalije« u *Panu* ili *Podnevnoj simfoniji*.<sup>9</sup> Osim toga, ponekad se nespunito miješaju stih i proza (kao npr. u *Michelangelu Buonarrotiju*),<sup>10</sup> a to je siguran znak da se tu jezik ne tretira isključivo kao sredstvo za dočaravanje jednoga svijeta, nego da djeluje kao »sadržaj« poetskog diskursa, pa, dakle, funkcionira kao i u pjesmi.

U tome smislu onda i didaskalije i ostali dijelovi teksta sugeriraju da se tu ne radi samo o drami, nego i o lirskoj viziji, dakle o težnji da se scenski tekst ne koncipira isključivo kao fabula, nego i kao iskaz subjekta. Dobro se to vidi u *Kraljevu* i *Hrvatskoj rapsodiji*: te su drame strukturirane polifono, u njima likovi funkcioniraju kao glasovi u oratoriju<sup>11</sup> a ne kao suprotstavljene osobe koje djeluju. Napokon, samo je takvim stavom — stavom koji miješa, i to intencionalno, lirske i dramske elemente — moguće objasniti pojavu da npr. u *Michelangelu Buonarrotiju* progovaraju ruže ili crv:<sup>12</sup> upravo takvu situaciju imat ćemo i u *Simfonijama*.

b) Slično je i s izvedbenim aspektom: rane Krležine prozne drame daleko je lakše zamisliti na pozornici nego *Simfonije*, pa su one doista, za razliku od *Simfonija*, na pozornicu povremeno i dospijevale, a dospjevaju još i danas, poput *Kraljeva* ili *Kristofora Kolumba*.

Nije to čudno. Budući da je tu riječ o pretežno fikcionalnim tekstovima, u kojima glavnina umjetničkog učinka leži na nivou radnje, a ne na nivou jezika, lakše je te drame izvoditi, tj. dati im scensko utjelovljenje, utvrditi im scenografiju, kostime, način govora itd. Ipak, i u tome aspektu ta su djela donekle slična *Simfonijama*. U nekima od njih,

tako, kadikad ipak prevlada poetska funkcija, oni postaju donekle ne-scenični, jer je u tim trenucima njihova dramatičnost sadržana u jezičnim elementima, a ne u radnji.<sup>13</sup> Zato oni i danas te drame ponešto sažimaju, pojedini se prizori izostavljaju, premještaju, ili ilustriraju radnjom koje nema u autorovim didaskalijama. Ima, k tome, poteškoća i s okolnošću da pojedine replike izgovaraju životinje ili stvari: teško je to zamisliti na sceni, pa se onda i to mora rješavati nekim režijskim zahvatom.

Oba aspekta, i načelni i izvedbeni, pokazuju, reklo bi se, dosta očito kako se logično razvijalo Krležino shvaćanje drame i kako je čvrsta veza između ranih prozних drama i *Simfonija*. A ipak, *Simfonije* nikada nisu prihvaćene kao drame. Jedan od mogućih uzroka te pojave mogla bi biti i okolnost da su *Simfonije* u stihu; potrebno je zato sada izvidjeti kakva je uloga stiha u njima.

#### IV

Iz dosadašnjega opisa razvoja Krležine dramske poetike od prozних ostvarenja za scenu do *Simfonija*, moguće je, čini se, zaključiti jedno: paralelno sa sazrijevanjem te poetike — i kao nerazdvojan njezin dio — rasla je i jedna veoma važna težnja, težnja, naime, da se poetskim činom obuhvate svi aspekti djela, pa i oni koji se inače u drami uzimaju kao nezaobilazna konvencija: da se, dakle, kreaciji podvrgnu, i njezinim nerazdvojnim dijelom postanu, i didaskalije, scensko vrijeme i prostor, likovi koji se mogu pojaviti (stvari, životinje) i svi drugi aspekti. To znači da se za mladoga Krležu drama ne ostvaruje isključivo na nivou radnje, tj. djelovanja i govora likova, nego i na nizu drugih razina. Drama za njega tada — da ponešto simplificiramo — nije prikazivanje dramatične radnje (kako će to biti u scenskim djelima iz zreloga razdoblja), nego lirski iskaz o radnji koja tako postaje dramatična. Drama je, dakle, bliža pjesmi nego romanu ili noveli.

Uzmu li se stvari na taj način, pojavu stiha u *Simfonijama* nešto je lakše objasniti, kao što je lakše opisati i način na koji stih u tim djelima funkcionira. On je, najkraće rečeno, radikalni izraz Krležina tadašnjeg

shvaćanja drame. Ako, naime, drama nije prikazivanje zbivanja, nego iskaz o zbivanju, onda taj iskaz — budući da je lirski — s punim pravom može biti i iskaz u stihu. Pojednostavnjeno kazano, ako se radi o takvome tipu djela u kojemu i crv može govoriti, onda nema pravoga razloga da on ne progovori i u stihu.

Stih, dakako, pogoduje upravo onim obilježjima Krležinih ranih scenskih djela koja smo ovdje uočili kao bitna. Stih je, naime, familijaran način izražavanja upravo onoga tipa književnog govora koji riječima ne slika neki svijet, nego s riječima postupa kao sa stvarima, pa iz njihovih međusobnih odnosa izvlači umjetničke učinke.<sup>14</sup> On se, nadalje, mnogo češće pojavljuje u nefikcionalnim nego u fikcionalnim tekstovima, premda ga ima i ondje. A budući da su već Krležini prozni dramski tekstovi težili da budu nefikcionalni, logično je da je stih prevladao u onome času kad je lirski aspekt — koji je u njima vidljiv — sasvim prevladao, dakle u *Simfonijama*.

Kao što se vidi, stih se tek uvjetno mogao pojaviti kao sporan element (i kod suvremenika i kod kasnije kritike), ali ne zato što bi on sam po sebi činio *Simfonije* nedramatičnima, nego zato što on djeluje u dosluhu s nizom drugih osobina tih tekstova. On, jasnije rečeno, predstavlja najčistiji i najuočljiviji izraz svega onoga što ti drugi elementi govore. Stih je, ukratko, najeksplicitniji znak one poetike koja je *Simfonije* i stvorila kao dramska djela.

U nastojanju da tu poetiku podrobnije opišemo, moglo bi nam pomoći ogledavanje Krležina odnosa prema dramskoj tradiciji, najprije domaćoj, pa onda i stranoj.

## V

Krležino mišljenje o domaćoj dramskoj tradiciji — barem o onoj koja je njegovim djelima neposredno prethodila — najčešće je negativno. Diljem njegova opusa može se naći mnogo opasaka o slabašnosti naše dramske produkcije u XIX i početkom XX stoljeća, o njezinoj nevjštini, papirnatosti i pomanjkanju ideja,<sup>15</sup> dok je prema nekim aspek-



tima te produkcije — upravo u doba nastanka *Simfonija* — on gajio izrazitu antipatiju.<sup>16</sup> Uostalom, već prva njegova dramska djela, promatrana na podlozi te tradicije, sasvim se jasno od nje razlikuju po nizu aspekata.

A ipak, neminovno je da prve njegove dramske tekstove — pa i *Simfonije* — dovedemo u neku vezu s onim što im je prethodilo. Razlog je tome jednostavan: ako se uzmu kao dramski tekstovi, *Simfonije* se moraju razumjeti kao *poetske drame*, a upravo je poetskih drama bilo u nas u doba moderne priličan broj; dovoljno je samo sjetiti se djela Begovićevih, Galovićevih ili Vojnovićevih.<sup>17</sup> Ta su se djela, opet, bez ikakva oklijevanja uzimala kao dramska (pa ih je takvima uzimao i postavljao na pozornicu i intendant Bach);<sup>18</sup> neodložno se, zato, nameće pitanje zašto je naša književno-kazališna sredina ta ostvarenja mogla shvatiti kao drame, dok *Simfonije* nije bila u stanju takvima vidjeti. Bit će da razlozi opet leže u načelnome i u izvedbenom aspektu, na jednoj strani starijih poetskih drama, a na drugoj Krležinih ostvarenja.

a) Načelni aspekt, doista, bitno je različit u jednome i u drugom slučaju. Ogleđamo li tekstove Galovićeve, Vojnovićeve ili Begovićeve, lako ćemo to uočiti.

Ako *Simfonije* glavninu svojega umjetničkog učinka zasnivaju na odnosu prema jeziku, ako, dakle, u stilscome, jezičnom njihovu aspektu leži velik dio njihove snage, kod tekstova autora moderne upravo je obratno: ta djela su po svojoj fakturi ipak više drame nego poezija. U njima je jezik — drugačije nego u *Simfonijama* — tek sredstvo kojim se ocrtavaju likovi i njihovo djelovanje. Poetska sredstva, pa i stih, igraju u njima dvostruku ulogu: na jednoj strani, ona su ukras, način da se s pozornice progovori u jednome neuobičajenom tonu: na drugoj strani, ona imaju zadaću da pojačaju stupanj konvencionaliziranosti igre i da tako uklone potrebu za čvrstom motivacijom, za ocrtavanjem ambijenata itd. Zato ti tekstovi rade s likovima koji su nosioci jednoznačnih osobina (ljubav, mržnja, zavist, materinstvo, žrtvovanje itd.).

S tim je u vezi i druga razlika. Ako *Simfonije* nemaju dovoljno naglašen fikcionalni aspekt, modernistički ga tekstovi nesumnjivo imaju. Iskaz u njima nije iskaz subjekta, nego prikaz likova. Naglašen je fikcionalni aspekt u modernističkim tekstovima već i zato što je u njima radnja veoma reducirana, pojednostavnjena i jednoznačna, fabula je vrlo očita i lako se prati; upravo se to počesto tim tekstovima zamjeralo.



















b) Slično je i s izvedbenom komponentom. Modernistički se tekstovi, lako je vidjeti, razmjerno jednostavno podaju igri na pozornici, oni pred režisera gotovo da i ne postavljaju nikakvih problema, dok je, dabome, sa *Simfonijama* sasvim drugačije.

Budući da u modernističkim tekstovima većina umjetnički relevantnih informacija leži u domeni radnje, a ne u domeni izraza, oni uvijek donose neku fabulu, stavljaju pred gledaoca nekakav sukob koji djeluje dramatično i lako se uprizoruje. Budući da nisu iskaz subjekta nego prikaz zbivanja, oni svagda računaju s pozornicom, pa zato poštuju konvencije i načinjeni su tako da se — imajući u vidu tadašnje mogućnosti uprizorenja — mogu igrati. U njima, dakle, svagda postoji bar jedna važna komponenta koja nije zahvaćena umjetničkom refleksijom, nego je preuzeta iz tradicije kao neminovna teatarska konvencija. Oni su tehnički prilagodljivi a njihove didaskalije obično su strogo praktične naravi.

Mogao bi se sada izvesti i jedan provizorni zaključak. Modernistički tekstovi uzimaju jedan tip kazališta i njegove konvencije kao nešto što je nepromjenljivo i čemu se svaki scenski tekst mora prilagoditi; te su konvencije čvrste, poput stiha ili rime. *Simfonije* pak poetskoj refleksiji podvrgavaju sve aspekte teksta i njegove izvedbe: didaskalije, koncepciju likova, vrijeme i prostor itd. U *Simfonijama* se, dakle u onome smislu u kojemu one jesu dramski tekstovi — umjetnički oblikuju ne samo sadržajni aspekti djela, nego teatarski čin u cjelini. U tome smislu, može se već sada reći, one nisu nove samo kao tekstovi, nego i po tome što računaju na jedan nov tip kazališta.

## VI

Svoje simpatije prema nekim djelima strane dramske produkcije Krleža je svagda rado priznavao i obrazlagao,<sup>19</sup> premda je i njih povremeno znao dovesti u pitanje i u njih posumnjati. Danas se drži dokazanim da se, u toj ranoj fazi, osobito važnom ima smatrati njegova relacija prema nekim nordijskim autorima, posebice prema Strindbergu. Razmatrajući taj odnos u svome neobično poticajnom članku »Strindbergov

'neonaturalizam' i Krležine *Legende*«,<sup>20</sup> zadržao se Ivan Slamnig i na načelnom i izvedbenom aspektu Strindbergovih i Krležinih dramskih djela. On analizira različite značajke tih tekstova, od koncepcije likova, preko društvenih i tradicijskih aspekata, do scenerije i mogućnosti izvedbe. Na dvama nivoima kojima smo se i dosada bavili, rezultati njegova istraživanja mogli bi se primijeniti na slijedeći način.

a) U načelnome aspektu postoje između Krležinih i Strindbergovih drama u nekim crtama sličnosti, a u nekima opet i razlike. Slamnig je pokazao da u Strindberga ima dvije dramske faze, realistička i poetska, i da je Krležina rana djela moguće dovesti u vezu prije svega s djelima iz kasnije, poetska faza. Te se Strindbergove drame kreću na samome rubu fikcionalnosti. U njima vlada neobična atmosfera, likovi su ocrtni na nesvakidašnji način, postoji tu prilično slobodna koncepcija vremena i prostora, sve kao i u *Simfonijama* ili u drugim Krležinim ranim tekstovima za scenu. Strindbergove su drame, međutim, poetske prije svega po načinu na koji se u njima radnja vodi, na koji se povezuju ambijenti i daje motivacija, a ne po svome odnosu prema jeziku. Poetski tu djeluje smisao radnje i njezina simbolika, a ne odnosi među riječima i njihove autonomne kvalitete. Te su drame onda ipak više prikaz jednoga svijeta, a manje iskaz subjekta o tome svijetu, one su prije baš drame nego lirika. U tome su onda bliske proznim dramama Krležinim, a ne *Simfonijama*.

b) Budući da izvedbeni aspekt neposredno proizlazi iz načelnoga, lako je zamisliti da su i po tome rane drame u prozi bliže Strindbergu nego *Simfonije*. Kaže o tome Slamnig: »Montaža prizora i scenske upute, prividno nezadovoljiva, također povezuju Krležu i Strindberga: promjene elemenata scenerije u *Michelangelu*, dok osnovni okvir ostaje isti, tek se otvaraju zastori i pojedini rekviziti mijenjaju funkciju, podsjećaju na *Igru snova* ili *Put u Damask*.«<sup>21</sup> Upravo zahvatima koje i Slamnig spominje, i Strindbergova djela i Krležine rane drame mogu se ipak, u tehničkom smislu, razmjerno lako zamisliti i na pozornici. Kod *Simfonija* je, međutim, stvar temeljito drugačija: ako ostale drame traže scenske postupke koji u teatru onoga doba nisu posve uobičajeni, *Simfonije* kao da potpuno gube iz vida izvedbeni aspekt stvari, one kao da zahtijevaju ne nove postupke u starome kazalištu, nego neko posve novo kazalište, s novim konvencijama i s drugačijom publikom; kod njih se ne radi o radikalnoj reformi, nego o stvaranju nečega bitno novog.

Iz svega što je rečeno može se prilično nedvojbeno zaključiti da se Krležino shvaćanje dramskoga teksta unutar kojega *Simfonije* mogu figurirati kao drame ne oslanja neposredno ni na što što bi mu prethodilo bilo u domaćoj, bilo u stranoj tradiciji. Ipak, neki zametak takvoga poimanja drame postoji već i u drugih, starijih autora. Zato bi možda najispravnije bilo kazati da Krležina dramska poetika zapravo predstavlja radikalizaciju nekih aspekata tradicije, domaće i strane.

Iz domaće tradicije on preuzima mogućnost da dramski tekst bude u stihu i da bude poetska drama, samo što on taj poetski aspekt proteže na sve elemente teksta, i na one koji su prije ostajali nedotaknuti kreativnim postupkom. Iz strane tradicije prezima Krleža mogućnost drugačije koncepcije likova, vremena i prostora, kao i mogućnost, u vezi s time, inscenacijskih inovacija. Zato se dosta odlučno može kazati da je u shvaćanju koje *Simfonije* vidi kao dramske tekstove na prilično očit način prisutna refleksija o drami i kazalištu koji su tim tekstovima prethodili, kao i projekt novoga tipa teatra kakav to shvaćanje za sebe iziskuje.

## VII

Ono što slijedi kao zaključak iz svih dosadašnjih zapažanja, moglo bi se formulirati i na drugi, donekle paradoksalan način: dok su se drugi autori, u nas i na strani, ponekad koristili poetskim sredstvima u drami, Krleža se dramskim oblikom poslužio da bi progovorio lirski: djela njegovih prethodnika su drame s primjesama poezije, njegova su djela prije svega poezija koja se služi dramskom formom.

Implikacije su takvoga zaključka višestruke. Postalo je sada jasno da je stav koji *Simfonije* vidi kao drame izraz jedne nove poetike. Postalo je, također, jasno da se takav stav onda proteže i na ostala Krležina djela iz onoga razdoblja, a ne samo na dramska (pa bi u tome svjetlu trebalo ogledati i njegovu ranu liriku i novelistiku). Pokazalo se, napokon, i to da to shvaćanje nije bilo tek faza u postupnome razvoju Krležine stvaralačke ličnosti, nego da se on već tada oslanjao na izgrađenu i u sebi zaokruženu poetiku koju je kasnije, u drami kao i u dru-

gim rodovima (ali u drami izrazitije nego drugdje) napustio i tražio dalje. Vrijeme je zato da pokušamo formulirati implikacije stava koji *Simfonije* vidi kao drame i stava koji ih nije u stanju takvima vidjeti. Započet ćemo s vladajućom poetikom vremena, na koju se, očito, Josip Bach oslanjao onda kad je odbijao da *Simfonije* postavi na pozornicu.

a) Vladajući bi se stav mogao svesti na slijedeće karakteristike.

Prvo, drama je za njega posebna djelatnost, a kazalište posebna umjetnost, odvojena od književnosti. To prije svega znači da drama i kazalište imaju svoje autonomne zakone i tehničke postulate koji se ne mogu zanemariti. Moguća je dobra predstava sa slabim tekstom i slaba predstava s dobrim.

Drugo, tekst je predložak za igru, on je temelj na kojemu se gradi novo kazališno umjetničko djelo. Da bi to bilo moguće, tekst mora biti podoban kazališnom izvođenju tako da poštuje stanovite uzuse. Tekst, dakle, mora, da kažemo terminologijom kojom smo se i dosada služili, glavninu svojega umjetničkog djelovanja locirati u radnji a ne u neke drugom sloju, i ne u cjelini poetske vizije.

Treće, kazališni tekst stoji u nekoj vezi s književnošću, drama se s literaturom može preplitati, ali samo na dva načina: prvo, tako da od nje preuzima neke osobine stila, stiha, kompozicije, tematike itd., ostavljajući kazališni aspekt uvijek nedirnut: drugo, tako da se s literaturom podudara po duhu, dakle tako da kazališnim sredstvima izrazi one emocije, one ideje i onaj pogled na svijet koji se u lirici izražavaju nekim drugim načinom, a u prozi opet sasvim drugačijim. Kazalište i književnost potrebni su jedno drugome, ali tek tako da surađuju, i to ravnopravno, kao dvije zasebne umjetnosti.

b) Krležin je stav posve suprotan ovome.

Drama, izlazi iz njegovih tekstova, nije posebna djelatnost, ona treba da se podredi tekstu da bi što točnije donijela autorovu viziju; kazališni je čin tek uprizorenje te vizije. Vrijednost drame, tako, ovisi prije svega o književnoj vrijednosti teksta: ako je tekst vrijedan, i ako se izvede dosljedno autorovim intencijama, bit će to dobro kazalište. Kazalište je, dakle, uprizorena književnost, a ono što je u njemu umjetničko sastoji se u sposobnosti da se tekst režijski postavi i glumački izvede, što vjernije autorovim uputama.

Tekst, dosljedno tome, nije predložak za igru, nego je kazališna igra funkcije teksta. Tekst drame, dakle, diktira i način igre. Takav, on nije obavezan da se obazire na konvencije niti na tehničke pojedinosti, nego

se, obratno, kazališna tehnika pa i samo kazalište, mora prilagoditi tekstu. Ako se mijenjaju dramski tekstovi, mora se mijenjati i kazalište, i to gore po njega ako na tako nešto ne pristane.

Napokon, ni drama ni teatar ništa ne preuzimaju od književnosti, niti čuvaju svoje posebne zakonitosti, naprosto zato što oni s književnošću nisu nikakvi partneri: drama je dio književnosti i ona se mijenja onako kako se i cijela književnost mijenja, a tako biva, ili bi trebalo da biva, i s kazalištem. Teatar naprosto mora naći načina da izvede ono što književnost stvori, inače nije vrijedan toga imena.

Kao što se vidi, stavovi su ne samo bitno različiti, nego imaju i veoma dalekosežne implikacije. Neke implikacije ima zacijelo i činjenica da ni kasnija kritika, baš kao ni intendant Bach i njegovo vrijeme, nisu *Simfonije* vidjela kao dramske tekstove. Ta okolnost, dabome, ne znači da se i Bach i kasnija kritika oslanjaju na istu poetiku, niti na isto viđenje drame. Znači ona, naprotiv, nešto drugo, jednostavnije, ali zato ne manje važno: znači, naime, da je Krleža, pišući *Simfonije* kao drame, imao pred očima jednu zaokruženu poetiku koja se razlikuje i od onoga što joj je prethodilo i od onoga što je za njom slijedilo. Uzme li se k tome u obzir okolnost da je tu poetiku i sam Krleža kasnije napustio, još se neodgovornije nameće potreba da se ta poetika nešto preciznije definira. Krajnji je čas da to ovdje pokušamo učiniti.

## VIII

Nazivajući stvari njihovim pravim imenima, mogli bismo sada kazati: stav koji *Simfonije* — u doba njihova nastanka — odbija shvatiti kao drame, stav je poetike hrvatske moderne; stav koji ih kao drame nudi, stav je ekspresionistički. Premda je hrvatska moderna u to vrijeme, na kraju rata, kao poetika uglavnom već mrtva (a njezine granice mogu se — kako sam u jednoj ranijoj prilici pokušao pokazati — utvrđivati upravo prateći pojave drame u stihu), kao pogled na dramu ona, očito, i dalje živi. S druge strane, premda se nikada nije uspio konstituirati kao pokret s razrađenim programom, ekspresionizam je u nas

dao nekoliko izrazitih stvaralačkih individualnosti, a prve njegove pojave mogu se nazrijeti čak i u vrijeme kad je moderna još suvereno vladala.<sup>22</sup>

Odnos tih dviju kategorija — tih dvaju perioda — ukazuje se, pošto su stvari ovako postavljene, kao zanimljivo pitanje. Problem se sastoji najprije u tome da se opiše poetika našega ekspresionizma, potom da se utvrde njegovi izvori i napokon da mu se odredi trajanje. Prvi korak u pokušaju da se na ta pitanja odgovori može biti i analiza drame u stihu u ekspresionizmu i u doba moderne. Dosada se ovdje pokušalo naznačiti po kojim se svojim obilježjima *Simfonije* — na načelnome i na izvedbenom nivou — razlikuju od drama u stihu na međi stoljeća; sada, kad je rečeno ponešto o shvaćanju kazališta u jednome i u drugom slučaju, treba se upitati kakav je poetički položaj *Simfonija*, na jednoj, a djela Galovićevih, Ogrizovićevih ili Vojnovićevih, na drugoj strani.

U razdoblju moderne proces raslojavanja drame kao zasebnoga područja već je bio uvelike započeo. U to je prijelomno vrijeme drama — a osobito drama u stihu — pokazivala tendenciju da se približi najprije lirici, a onda i novelistici, pa da s njima dijeli stilove, teme, kompozicijske postupke i drugo.<sup>23</sup> Već je tada, dakle, prisutna jedna osobita poetička perspektiva u kojoj je takvo miješanje moguće, pa čak i potrebno. Ta perspektiva, najkraće rečeno, podrazumijeva da je sva književnost jedno, pa da su jedno i sve umjetnosti, te je zato logično da se žanrovi miješaju i prepliću.

Sličnu situaciju, slično miješanje, uočili smo i u vezi sa *Simfonijama*: i tu se u drami intervenira lirskim sredstvima, i tu je miješanje žanrova jedna od osnovnih pretpostavki. Očito je, međutim, ipak, da se ta dva stava po nekim bitnim osobinama razlikuju. Ono po čemu se drama u razdoblju moderne razlikuje od ostale književnosti (npr. drama u stihu od lirike) upravo je njezin odnos prema žanrovskoj tradiciji, njezina vezanost baš za tradiciju drame; drugo je, dakako, pitanje što takva vezanost tada podrazumijeva zapravo opoziciju prema toj tradiciji. Drama u stihu, tako, u modernističkome razdoblju jest drama prije svega zato što se veže za tradiciju drame a ne za tradiciju lirike. Taj odnos onda ne postaje vidljiv toliko po nekim tekstualno utvrdivim osobinama (po tipu metaforike, sadržaju, strukturi djela ili čemu sličnom), nego upravo po smislu teksta: po činjenici da on poštuje kazališne konvencije, da, dakle, ipak svagda ima na umu vlastiti dramski karakter. Još eksplicitnije kazano, poštovanje kazališnih konvencija zapravo je jedina veza

tih tekstova s teatrom, pa tako odnos prema konvenciji u tome razdoblju određuje žanrovsku pripadnost teksta.

Drugačije je, očito, sa *Simfonijama*. Njihov tekst ne stoji u nekoj bitnoj relaciji prema tradiciji drame, nego prema tradiciji lirike; još bolje, bitan njegov odnos prema tradiciji zapravo je odnos prema tradiciji književnosti uopće. Iz toga se onda može izvesti i jedan naoko smion, a zapravo logičan zaključak: tu se tekst ne smatra dramatičnim zato što nalikuje dramama kakve u literaturi već postoje, nego zbog onoga što je u njemu rečeno; još jasnije, to znači da on dramsku kvalitetu ne stječe odnosom prema nečemu iz književnosti, nego prije svega po svome odnosu prema izvanknjiževnoj zbilji i po načinu na koji tu zbilju zahvaća.

Ukratko, imamo tu posla s dva različita shvaćanja drame. Prema jednome (modernističkom), drama nastaje tako da se specifičan tip sadržaja zahvati sredstvima dramske literature. Po drugome (ekspresionističkom), dramom može biti svaki sadržaj i izražen svakom vrstom sredstva; dramom postaje sve ono što autor uspije kao dramu izraziti.

Ako, dakle, u moderni drama (a osobito drama u stihu) ima svoj razmjerno jasno određen položaj (a glavni je kriterij u određivanju toga položaja tradicija), dok ekspresionistička drama takvoga mjesta nema, onda iz toga slijedi da ta dva tipa drame pripadaju dvama različitim žanrovskim sistemima. A s obzirom da iza svakoga žanrovskog sistema stoji poetika koja ga je stvorila i koja ga podržava, očito je da su ta dva tipa drame produkti dvaju različitih perioda s dvjema zasebnim poetikama. Shvaćanje književnosti uopće koje u svakome od njih vlada potrebno je sada podrobnije opisati.

## IX

Opis ćemo dati uz pomoć tri pojmovna para; prvi član svakoga para odnosit će se na poetiku hrvatske moderne i neće pretendirati na to da karakterizira i secesiju i druge srodne evropske pokrete, dok će drugi član davati značajke našeg ekspresionizma (barem onoga koji je u Krleže na djelu), a neće nastojati da obuhvati i ekspresionizam evropski ili evropske ekspresionizme.



a) Očito je, najprije, da moderna svoju poetiku izgrađuje na temelju nekoga projekta književnosti, a ekspresionizam na temelju projekta svijeta i odnosa literature prema njemu. Modernu zanima samo književnost, odnosno umjetnost, koja je, u odnosu na zbilju, autonoman i bolji svijet. Zbilji se odriče pravo da na književnost djeluje, ali se i književnost najčešće odriče ambicije da utječe na zbilju, pa u nekome relevantnom odnosu prema zbilji stoji zapravo samo u tome smislu što tu zbilju negira.

Zasnivajući glavninu svojega shvaćanja literature na odnosu književnosti i zbilje, ekspresionizam, doduše, smatra da je književnost u odnosu na zbilju autonoma, ali ne u tome smislu da se zbilja nje ne bi ticala, nego u tome smislu da autor ima slobodu da zahvati i prikaže zbilju onako kako najbolje odgovara njegovim umjetničkim potrebama. Književnost, onda, ne teži da stvori autonoman svijet ljepote, nego da stvori takav odnos prema svijetu u kojemu će zbilja biti prelomljena kroz umjetnički izraz, bit će, dakle, njime nadvladana, pa onda i popravljena. Ekspresionistička djela zato stoje uvijek u nekome polemičnom odnosu prema zbilji, čak i onda kad su posve simbolična, kao upravo Krležine rane, ekspresionističke, drame.

b) S time je u vezi i slijedeća razlika. Modernistička književnost oslanja se na pojam lijepoga, a ekspresionistička na pojam vrijednoga. Za modernista je književno vrijedno ono što je unutar sebe skladno, proporcionalno, eterično itd., za ekspresioniste je vrijedno ono što na nov i relevantan način zahvaća svijet i pojave u njemu, dajući im novu interpretaciju. Zato modernisti toliko rade na ritmu, metru, eufoniji, na esteticističkim dosjetkama poput sinestezije, na čistoći forme, dok je za ekspresioniste karakterističan a asimetrija i krik, pa i estetika ružnoga. Jedini je cilj umjetnosti za moderniste ljepota, ona je kvaliteta koja prožima sva vrijedna djela svih epoha; za ekspresioniste ljepota leži u vrijednosti djela, u njegovu djelovanju u svijetu jer umjetnost mora svijet mijenjati, pa čak i rušiti.

c) U tome se smislu onda može reći da je modernistička poetika artistička, a ekspresionistička da je aktivistička.<sup>24</sup> Zato se modernistička djela oglašuju na zov socijalne i slične problematike, a ekspresionisti često upravo od nje prave svoj program. Zato Matić strogo luči svoju poeziju i prozu od drugih oblika svojega spisateljskog djelovanja. Kod Krleže iz ekspresionističke faze, pa ni kod drugih naših ekspresionista takve granice nema: riječ je reakcija na svijet i pokušaj da se u svijetu djeluje,

bez obzira na to je li ta riječ dramska, esejistička, polemičko-publicistička, ili čak riječ izgovorena na političkome skupu. Upravo zato ekspresionisti ne osjećaju prave potrebe da razlikuju žanrove, pa ih čak i intencionalno miješaju: budući da je u temelju svakoga od njih ista potreba i ista kvaliteta, nema razloga da se sredstva karakteristična za jedan žanr ne upotrijebe u drugome. Ako su, dakle, modernisti prekoračivali granice žanra u želji da stvore univerzalnu Poeziju, ekspresionisti su to činili zato da bi stvorili Poetski Čin, poeziju kao djelovanje (ili samo čuđenje) u svijetu.

Kao što se vidi, razlike su prilično velike i očite. Lako je sada zaključiti da su Krležine mladenačke drame nastale u vrijeme kad je modernističko shvaćanje umjetnosti, barem u drami, još uvelike na snazi, kad još nisu sazreli uvjeti da se ekspresionizam sasvim prihvati. Ti će se uvjeti pojaviti početkom dvadesetih godina;<sup>25</sup> zato Krležina rana dramska djela zapravo možemo uzeti kao početak hrvatskoga ekspresionizma. Ispostavilo se, naime, dosada da se Krleža u doba njihova nastanka oslanja na prilično dovršenu poetiku koja ima svoj žanrovski sistem<sup>26</sup> (u kojemu *Simfonije* mogu figurirati kao drame) i da ta poetika počinje producirati djela koja na nju računaju. Ako ništa drugo, time je pokazano da se naš ekspresionizam, barem u nekim slučajevima, uspio uobličiti u cjelovito viđenje književnosti, koliko god da je inače trajao kratko i koliko god nejedinstven bio.

## X

Ostaje još da pokušamo ponešto zaključiti o izvorima našega ekspresionizma i o njegovu trajanju, držeći se onih zaključaka do kojih nas je dovela analiza *Simfonija*. U znanosti je dosad utvrđeno da se naš ekspresionizam u nekim crtama podudara s evropskim ali da se u nekima — bitnim — od njega i razlikuje;<sup>27</sup> njegove granice nisu precizno utvrđene, jer ima veoma ranih pojava koje mu nalikuju, a i razmjerno kasnih njegovih manifestacija. Ovdje će se tome dodati neka zapažanja iz perspektive ovoga razgovora.

a) Obično se kaže da je s ekspresionizmom hrvatska književnost po prvi put doista uhvatila korak s literarnom Evropom. To je zacijelo točno, premda nije sasvim precizno. Nije, naime, precizno u tome smislu da naš ekspresionizam nije nastao toliko pod izravnim djelovanjem evropskoga, koliko on predstavlja rezultat onih evropskih utjecaja koji još nisu ekspresionistički, ali su, prelomljeni kroz naše prilike, dali upravo našu varijantu ekspresionizma. Tako se npr. može govoriti o nekoj vezi Krležinoj sa Strindbergom, premda Strindberg nije ekspresionist u onome smislu u kojemu ekspresionisti jesu njemački ili drugi vodeći evropski ekspresionisti. Ekspresionizam je, dakle, u dobroj mjeri nastao i kao reakcija na specifične naše prilike, kao otpor modernoj i sličnim orijentacijama.

Valja imati u vidu da je on još po nečemu specifičan: on nije imao onu široku bazu manjih autora, stihotvoraca i literata na koje se svaki pokret oslanja, nego se on u nas vezuje uz dva velika imena, Krležu i Šimića, i uz nekoliko njih iz drugoga reda: Donadinija, Kulundžića i druge. Tako je ekspresionizam prvi pravi moderni pokret u hrvatskoj književnosti, ali i prvi koji se razvio djelovanjem doista znatnih autora, i to autora koji su literarno u najvećoj mjeri osviješteni, a ne oslanjaju se toliko na strana iskustva kako je to bivalo prije, osobito u doba moderne.<sup>28</sup>

b) Znamo li osnovne — provizorne — karakteristike ekspresionizma kako su ovdje opisane, lakše je odgovoriti i na pitanje o njegovu trajanju. On, naime, traje dotle dok temelj pogleda na književnost čine odnos književnosti i zbilje, pojam vrijednosti i aktivizam.

Pogledamo li razdoblje nakon ekspresionizma, lako ćemo uočiti da je upravo u tim trima točkama došlo do promjene. Uz pojam vrijednoga ponovo se javlja i pojam lijepoga (Ujević, Cesarić, Šop, Nazor), uz aktivizam počinje i artizam ponovno dolaziti do riječi, a sve to, dakako, u drugačijem kontekstu i s drugim značenjem nego u doba moderne. U tome se, nakonekspresionističkom razdoblju, naime, ideja o odnosu literature i zbilje bitno mijenja. S jedne strane postaje jasno da je taj odnos složeniji nego što se u doba ekspresionizma mislilo (ta je svijest vidljiva i u kasnijim Krležinim dramskim djelima), a s druge se strane pojavljuju koncepti koji taj odnos uređuju na sistematičan i jednoznačan način (socijalna literatura).<sup>29</sup> To onda uvjetuje i nestanak ekspresionističkoga univerzalizma; zato se i može reći da naš ekspresionizam postoji dotle dok postoji poetika koja *Simfonije* može razumjeti kao drame.<sup>30</sup>

To znači da on nestaje onda kad se ugase Šimićeva poezija, Donadinijeva proza i Krležina rana dramatika. Kao vijest, i kao svijest, o njegovu kraju, slobodno možemo uzeti Krležin govor u Osijeku 1928.

Krleža je, dakle, napustio mladenačko svoje viđenje drame, pa ni *Simfonije* nikada nije zajedno s dramama štampao. Nije on, međutim, to viđenje napustio zato što bi uvidio kako *Simfonije* dramama doista nisu, nego zato što ga ekspresionizam kao poetika više nije mogao zadovoljiti. Trebalo je da prođe mnogo godina pa da se opet, danas, uvrstimo u dramatičnost — i izvedivost — ranih njegovih drama.

*Simfonije* u tome kontekstu — osim što su literarna v. jednost — mogu nam poslužiti i kao koristan putokaz. One, naime, svjedoče koliko izgled djela ovisi o koncepciji književnih žanrova na koju se autor oslanja, a ova opet o poetici za koju se zalaže. Takve, one će nam zacijelo i ubuduće biti jednim od najpouzdanijih i najrječitijih svjedoka o hrvatskom ekspresionizmu.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Najbolje se to vidi po onome što je Krleža zapisao 13. i 14. studenoga 1917; v. Miroslav Krleža, *Dnevnik, Darni dani I*, Sarajevo 1977.

<sup>2</sup> Piše, npr., Branimir Donat: »Identičnost između imaginativnog u *Hrvatskoj rapsodiji*, ranim dramama iz ciklusa *Legende* i lirskim *Simfonijama* je evidentna (...) U toj volutativnoj potrebi za istraživanjem i provjeravanjem nalazimo ponovno dio objašnjenja onog krležijanskog nemirenja sa zahtjevima klasičnog kazališta predstavljanja i prikazivanja, koje sve — i lica, i zbivanja — želi sažeti na jedno mjesto i svesti ih pod zajednički nazivnik jednog vremena objašnjavajući tako multilateralnost zbivanja kroz jednu jedinstvenu radnju«. O *pjesničkom teatru Miroslava Krleže*, Zagreb 1970, str. 52.

<sup>3</sup> V. Krležin govor u Osijeku prije čitanja drame *U agoniji*, 1928, (npr. u izdanju: Miroslav Krleža, *Glembajevi*, Beograd 1960): ondje Krleža izjavljuje da je samo 1915. godine šest njegovih drama završilo u intendantovu košu.

<sup>4</sup> Pod nadnevkom 13. XI 1917. Krleža ovako opisuje svoj razgovor s intendantom, kad mu je saopćeno da se ni *Ulica u jesenje jutro* neće igrati: »Crno blato! Žene na kiši! Osjeća se kako crno blato prodire u ljudsko meso kroz trulu, nakvašenu kožu poderanih, proleterskih cipelendra'. Kako se mogu ove vaše 'proleterske cipelendre' donijeti na scenu, to vi meni objasnite! (...) A kako bi se to moglo prikazati na sceni da oblaci mokre? I to još nad gradom

kroz koji urlaju čopori gladne djece kao šakali! I to je za vas, velite vi, književnost? À la bonne heure!«.

<sup>5</sup> Krležin spis zove se »Gospodin Bach« i objavljen je u »Plamenu« 1919, I, 2, dok Bachov nosi naslov »Najsmioniji dramski pjesnik« a izašao je u »Obzoru« 24. siječnja 1919; nešto podataka može se naći i u knjizi *Moj obračun s njima*, Zagreb 1932.

<sup>6</sup> Käte Hamburger, *Logika književnosti*, Beograd 1976, str. 261; ondje i detaljnije o pojmu fikcionalnosti.

<sup>7</sup> Isto.

<sup>8</sup> Piše Bach o spomenutom svom tekstu: »Današnja je pozornica sa svojom zamjnom vještinom, do koje su je doveli u novije doba Craig, Reinhardt i Stanislavski — da spomenemo samo ovu trojicu scenskih majstora — odviše primitivna, tek u povojima, a da joj je i približno moguća izvedba djela poput Krležinih aktovki«. A Branimir Donat u već spomenutoj knjizi piše: »Uostalom, kako prikazati onog famoznog crva iz *Michelangela Buonarrotija* koji je trebao iscrvotočiti barokno zdanje hrvatskog kazališta, a nije uspio zbog intendantske intervencije ni šuškat i starom ormaru na sceni? Danas nam je jasno da su sve to pjesničke kozmološke metafore, ali nam je isto tako jasno da to nisu istovremeno i scenske metafore«. Str. 49

<sup>9</sup> V. npr. u *Michelangelu Buonarrotiju*: »Raskidane furije crnih fresaka na zidovima počnu da bjesomučno igraju i pjevaju i da se razlijevaju kao mutni polipi nad ovim sitnim kreaturama na skeli pod sobom«; ili u *Kraljevu*: »I koliko god se tu stolova vidi, svi viču i smiju se i drže zdravice i kucaju se i piju, svi nadaleko uokrug do u nedogled, po cijeloj nam domovini između Save i Drave«. (Oba citata prema izdanju u PSHK, knjiga 94, Zagreb 1973. prvi na str. 31, drugi na str. 59.)

<sup>10</sup> V. npr. ovo mjesto: »MICHELANGELO BUONARROTI«; *zanesen u nahdnuću, viče i šara šarene mlazove hitro, a figure teku zidovima*:

Mrlje! Mrlje! Mrlje! Crno! Crno! Crno!

Ja sam kao satro,

Tminu sam potrno.

Slava Vam, o, boje! Slava Vam, o, boje!

Vimena Vaša svijetlom

moje pore doje.

O boje! Boje! Boje!« Str. 35

<sup>11</sup> O tome je ekspresionističko scensko djelo često shvaćano kao oratorij, piše Viktor Zmegač u 5. knjizi *Povijesti svjetske književnosti*, Zagreb 1974, u odjeljku u kojemu je riječ o njemačkom ekspresionizmu.

<sup>12</sup> Npr. »RUŽE: Čuj, Gospodine, pjesmu ruža što venu! Venemo, Gospodine, venemo i kadimo Tvojoj mudrosti skup miris! Eto! Pokidala nas je ruka Tvoja premudra i nikad nas nećeš više u svitanje politi rosom. Nikad više nećemo u crvenoj radosti jutra pjevati Tebi u slavu, Pokidala nas je Tvoja ruka i mi venemo, Gospodine!«, str. 22 spomenutoga izdanja u PSHK.

<sup>13</sup> Npr. u *Michelangelu* su takva gotovo sva mjesta gdje govore stvari ili životinje, a i većina prizora u kojima se pojavljuju stihovi.

<sup>14</sup> U svojoj knjizi *Ideja i priča*, Zagreb 1974, Milivoj Solar ovako opisuje razliku između poezije i proze: »Poezija nameće dimenziju jezične stvarnosti

kao jedine zbilje; ona nameće određen način prihvaćanja takve zbilje služeći se, tako reći, jezičnom gradom kao takvom: zvuk i ritam mogu čak biti pre-sudni, a svjetovi mogućih asocijacija koji se povezuju s smislene, 'svjetove' upravljani su prije svega vezama riječi s riječima, a ne riječi sa stvarima (...) Stih zato prirodno dominira poezijom, jer unaprijed upućuje na takav način oblikovanja koji se izravno služi jezičnom organizacijom, 'slobodnom' od neposredne veze sa svakim značenjem koje je 'izvan' materije jezika (...) Druga vrsta književnosti, umjetnička proza, ostvaruje smisao pretežno na razini 'predstavljene predmetnosti', premda njezin književni svijet ne predstavlja zbiljski svijet po načelu 'riječi znače stvari'«. str. 56.

<sup>15</sup> Odlučno i lapidarno formulirano je to mišljenje osobito u već spominjanom govoru u Osijeku 1928.

<sup>16</sup> Tako je 1919. godine, prigodom premijere *Vragolija* P. P. Pecije, Krleža demonstrativno napustio gledalište, a u knjizi *Moj obračun s njima* taj je postupak obrazložio kao protest protiv cijele jedne orijentacije u našoj književnosti, orijentacije secesijske, što, zapravo, znači protiv moderne. Pozabavio se time Branko Hećimović pišući o Peciji u svojoj knjizi *13 hrvatskih dramatičara*, Zagreb 1976.

<sup>17</sup> Pisao sam o tim djelima u članku »Drama u stihu i poetika hrvatske moderne« *Mogućnosti* 11, Split 1979.

<sup>18</sup> Tako je bilo s Galovićevom *Tamarom*, Ogrizovićevim *Objavljenjem* i s drugim tekstovima.

<sup>19</sup> V. o tome, između ostaloga, i u osječkom izlaganju.

<sup>20</sup> Rad je objavljen u zborniku *Ekspressionizam i hrvatska književnost*, Kritika 3, Zagreb 1969.

<sup>21</sup> Str. 135; taj postupak u *Igri snova* Slamnig ovako opisuje: »Jezgra je u sceni u prolazu ispred opere, gdje oficir korača amo-tamo s buketom u ruci i čeka pjevačicu Viktoriju. Od osnovne scenerije nastaju razne preobrazbe, tako u advokatovoj kancelariji portirnica postaje advokatov pisarski alkov, tajanstvena vrata s djetelinom postaju dio ormara gdje on čuva svoje dokumente. Stablo lipe je vješalica. Glavna vrata su prolaz u ogradu koja prolazi pozornicom. Ta ograda stoji pred oltarom u sceni u crkvi, pravnikova oglasna ploča nosi sada brojeve himni koje će vjernici pjevati, lipa-vješalica sada je svijećnjak, a tajanstvena vrata s otvorom u obliku djeteline vode u sakristiju« (str. 132).

<sup>22</sup> U drami se kao ekspresionist ponekad spominje Josip Kosor; najiscrpniju studiju o njegovu dramskom radu dao je Branko Hećimović: »Istina i mit o dramskom djelu Josipa Kosora«, u spomenutoj knjizi *13 hrvatskih dramatičara*.

<sup>23</sup> O tome približavanju i preplitanju pisao sam u radu o drami u stihu i poetici naše moderne.

<sup>24</sup> Po svojoj aktivističkoj komponenti, kao i po »estetici ružnoga«, hrvatski je ekspresionizam blizak njemačkome; v. u spomenutom prikazu Viktora Zmegača u *Povijesti svjetske književnosti*.

<sup>25</sup> O raznim aspektima našega ekspresionizma uopće v. u spomenutom zborniku u časopisu *Kritika*, a također i u radu Nikole Ivanišina »O hrvatskom književnom ekspresionizmu«, u zborniku *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb 1978.

<sup>26</sup> O pojmu žanrovskoga sistema v. osobito: D. S. Lihačov, *Poetika stare ruske književnosti*, Beograd 1972.

<sup>27</sup> O sličnostima i razlikama između našega ekspresionizma i evropskih v. osobito u radu Viktora Žmegača »O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti«, u već citiranom zborniku u časopisu *Kritika*.

<sup>28</sup> Većina onoga što su modernisti o književnosti mislili bilo je primjena sa strane preuzetih ideja na domaću situaciju; oni pak autori toga doba koji su se — kao Matoš — isticali ako ne izvornošću poetičkih ideja, a ono svakako talentom, zapravo i nisu bili pravi modernisti, nego su se razvijali mimo poetike toga pokreta.

<sup>29</sup> V. osobito Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928—1952*, Zagreb 1970.

<sup>30</sup> Veoma pregledan prikaz raznih strujanja u hrvatskoj književnosti ovoga stoljeća, osobito u međuratnome razdoblju, dao je Aleksandar Flaker u svome radu »Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranoj književnosti«, u zborniku *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, iznijevši ondje i niz vrlo poticajnih misli i o ekspresionizmu i strujanjima prije i nakon njega.