

DIMENZIJA SCENIČNOGA U KRLEŽINIM »LEGENDAMA«

Anatolij Kudrjavcev

Vjerojatno ima nečega indikativnoga u činjenici da skupina ranih Krležinih drama obuhvaćenih naslovom »Legende« sve do ovoga našega posljednjeg desetljeća nije doživjela primjeren scenski tretman. Dapače, teatarska sudbina tih Krležinih dramskih prvenaca na pozornicama domaćih teataru doima se tužno, u pojedinim razdobljima čak i beznadno. Nakon Gavellinih neuspjeha 1925. s »Michelangelom Buonarrotijem« i »Adamom i Evom« činilo se da je na taj slučaj zavjesa spuštena i da se dotični dio Krležina opusa definitivno razilazi s teatrom ostajući isključivo literarnom konstrukcijom i književno-povijesnom okolnošću. Doduše, dio odgovornosti za takvu sudbinu »Legendi« snosi i sam autor koji se 1928. u poznatom Pogovoru »Glembajevima« u stanovitom smislu ogradio od tih svojih ranih književnih plodova okrstivši ih postvajldovskim simbolizmom kvantitativne dramaturgije i izjasnivši se za kvalitativnu dramaturgiju svojih zrelijih komada koja se, kako je rečeno, sastoji od »psihološke objektivacije pojedinih subjekata«.

Naravno, tu je u najbližem dosluhu i pitanje veza ovisnosti i podudarnosti tih ranih Krležinih dramskih djela s cijelom jednom slojevitom evropskom tradicijom od Nietzscheove dionizijske ekstaze, apologije mahnitog natčovjeka i eksplozivne stilske prenapetosti, preko Schopenhauerove ideje o velikom Ništa, Strindbergove egzaltiranosti do ekspresio-

nističke groteskne emanacije. Pitanje je, naime, koliko naš Krleža s tim svojim likovima pomamnih titana i neurastenika, sa svojim apokaliptičnim viđenjima, s tim premetanjima zbilje u snoviđenja, s velikim bitkama osamljenih JA, s tjeskobama i ekstazama, s univerzalnim kaosima i kataklizmama, s kiklopskim pobunama i kletvama, koliko, dakle, Miroslav Krleža iz etape »Legendi« jest samo jedan od kozmopolitskih buntovnika koji smjerno upiru pogled u Europu, a koliko je baš tim svojim mladenačkim djelima zaslužio etiketu jednog od najboljih ekspresionista u cijeloj svjetskoj dramskoj književnosti, kako to, uostalom, neki nedvosmisleno tvrde. Kako bilo da bilo, Krleža je još 1915. u »Kraljevu« anticipirao neke pothvate i ideje njemačkog poslijeratnog ekspresionističkog teatra ostvarivši npr. zamisao koju će Ernst Barlach tek 1920. realizirati u drami »Die echten Sedemunds«. Zapravo, mnogi prizori Krležinih »Legendi« ekstatičnog tipa antologijski su primjeri scena ekspresionističke Stationendrame, a krležijanska koncepcija »raspojasanog teatra«, kako ga naziva Viktor Žmegač, kao da je navještaj nove, još nepoznate mogućnosti scene u smislu »marsovskog teatra« Karla Krausa.

Uočljivo suprotstavljanje konvencijama građanskog teatra uz težnju za otkrivanjem novih svjetova u »šutnji stvari«, kako veli Branimir Donat, u Krležinim »Legendama« izrasta u sustav eksterijerizacije tenzija. Vanjsko zbivanje postiže visok stupanj dramatičnosti zbog visokog naboja antagonističkih tenzija. Pojedini prizori izgrađeni su po načelu kontrapunkta: lica se isključivo suprotstavljaju antagonistima, masi ili sebi samima, kretanja i promjene nastaju kao izraz neslaganja s prirodnim rasporedom stvari, riječ je oporba, a gesta violentnost. U takvim okolnostima dijalog — kao posljedica poštivanja konvencije komuniciranja — nema svrhe ni pravog razloga, te je zamijenjen emfatičnim monologom protagonista koji ne sluša nikoga već se spori sa sobom samim i sa svojom idejom, u razdvojenosti i uvišestručenosti vlastitih JA, i to JA koji se materijaliziraju u sjene, u Neznance, u gomilu, u elementarne fenomene, u kozmičke sile i u mistične pojave.

U »Legendi« Isus se formalno spori sa svojom Sjenom suprotstavljajući vječnost trenutku i spiritualno putenom. U »Michelangelu Buonarrotiju« protagonist se prepire s Nepoznatim u nedoumici između božanskoga i ljudskoga, između uzvišene misije umjetnosti i filistarskih potreba tijela. U »Kristoforu Kolumbu« također dominira tenzija između ograničenih utilitarnih pobuda i vizije kozmičkog smisla — kozmopolisa, između efemernoga i vječnoga, zemaljskoga i astralnoga, što se opet materijalizira

u sukob Kolumba i Nepoznatoga. Don Quijote u »Maskerati« suprotstavlja oganj genijalnosti Pierrottovoj epikurejskoj tjelesnosti, u »Adamu i Evi« se odnos spolova ostvaruje kao nerješivi mitski konflikt, a slično je i u »Kraljevu« s Janezom i Ankom. Samo u tim relacijama, u tim sukobima protagonista i njihovih antipoda i postoje pretpostavke za prividni dramski dijalog koji zapravo predstavlja digresiju u scenskoj strukturi »Legendi«.

Međutim, taj pseudoibsenovski verbalni činilac realizira se u svojem dinamičnom eksterijeru, također ispunjenom kontrapunktom. U »Legendi« se masa podjarena provokacijom Farizeja pridružuje osnovnoj tenziji, u »Michelangelu« umjetnikovoj viziji oponira gomila u krčmi i papina svita, u »Kolumbu« vlada konstantna tenzija mase: »Ta gomila suludog mesa svađa se, urla, kune i luduje bezglavo, ždere se do krvi i kostiju, te će proždrijet samu sebe«, glasi didaskalija. Među glasovima što se suprotstavljaju izazivajući kvantitativnu dramsku dinamiku vlada gotovo bolna napetost. Svi ti glasovi: pijani, plahi, pobožni, beznadni, vapijući, silni, divlji, plačući itd. uvijek donose novu nijansu u smislu odmaka od ravnoteže, te poput ugodaja magnetske oluje ostvaruju mahnitanje silnica inkompatibilnih htijenja. Iznenadno smirenje nakon Admiralova čuda funkcionira kao mistična tišina u srcu Conradova tajfuna. U trajnoj napetosti što vlada između protagonista i mase te ostalih elementarnih fenomena, u tenziji glasova, boja, zvukova, oblika, tenziji buke i tišine, u svađi među pojedinim licima, u planskom neskladu i nesporazumu motiva dramske radnje sastoji se iznimno živahna sceničnost Krležinih ranih drama. Sceničnost posebna smisla, koja se odupire koncepciji sklada i logičnog rasporeda scenskih činilaca.

Tehničke nemogućnosti Krležinih didaskalija također su samo prividne, jer zapravo i nisu imperativ nego radije sugestija ritma i ugodaja. Uostalom, pisac tek teži za situacijama koje se vertikalno uzdižu do paroksizma. Tražeći usput ekspresionističku simultanost scenskog govora, on se samo suprotstavlja ustaljenoj linearnoj, jednovremenskoj koncepciji dramske radnje, ne smatrajući propustom ako poneki detalj ostane nezapažen. »Ništa ako je sve isprepletano do nemogućnosti. Jer tako to jest«, kaže Krleža u jednoj od didaskalija »Kraljeva«, svjesno i voljko žrtvujući logiku sukcesivnosti i fizičkih pretpostavki za ljubav ekstatičke, halucinantne dimenzije zbivanja podređena furioznom ritmu.

Kako dočarati viziju spaljivanja na lomači, otvaranja zidova Sikstine, pjesmu ruža što venu i gasnu pušeći se u modrim kolutima mirisa,

obraćanje bogu crva u ormaru, pojavu velike nebeske duge što se nad svim nadvila kao obruč pa se užarena kozmička os probila kao stup plameni preko scene, i slične vizije što ih sugeriraju didaskalije u »Michelangelu«; pa sliku broda koji tone u olujnome moru, munje i gromove što paraju nebo, vjetrove što kidaju jedra i obaraju jarbol koji ubija ljude na palubi preplavljenoj valovima; pa fantazmagorični prizor »Kraljeva« u kojemu »sve igra na sceni ludu, raspojasanu slavjansku melodiju, praiskonsku i pagansku, na kojoj svi naši poprimitelji, kopirani, evropski oblici plivaju tek kao sićušne školjke na golemom ustalasanom moru«? I »sve to kraljevsko ludilo koje se kovtla do nevjerojatnih, ludačkih dimenzija koje su — još samo za korak dalje od globusa — u modrom i nepoznatom ništavilu fantomi i demonsko priviđenje?« To se daje postići isključivo pretvaranjem didaskalija u slijed scenskih znakova riješenih bravuroznom tehnikom koja se ingeniozno služi duhovitim dosjetcama teatarskog sinkretizma.

U svim izrazito ekstatičnim »Legendama« neprekidno traje intenzivnost igre do krajnje prenapregnutosti. Taj teatar sugerira materijalizaciju poetskih priviđenja, sudara boja, linija i oblika; traži ozvučenja glasova eternih, utjelovljenje halucinacija i paradoksalnih prohtjeva mašte. »Sve je to jedan golemi kotao u kom se puše i vriju čudne varave pare, divlji zvuci — čarobne boje — bolesna lica. Sve se to talasa, propne kao podivljali pastuh — pa protutnji, juri, frče, rže, pada kao vol — ritmički se cjeluje, ubija, živi, ždere, pije, urla«, snovidi pisac u jednoj od egzaltiranih didaskalija »Kraljeva«. A ta njegova snoviđenja zapravo su niz dinamičnih zvučnih slika ispunjenih riječju, pokretom i bojom. Riječju koja raste do krika, pokretom koji je potčinjen urnebesnom ritmu izmjene slika i bojom koja neprestano varira. Raspojasana gomila u »Kraljevu« čas je rulja crvenih lica, a čas sablasni panoptikum avetinjskih fizionomija bijelih poput krede, što je ostvarivo uz odgovarajući tretman scenske rasvjete.

Obeshrabren već spomenutim neuspjehom s dvjema »Legendama« 1925. godine, pokojni Gavella je razmišljao o uvođenju čitača kao alter-ega, anticipirajući time također neprimjerenu režiju Miroslava Dedića, koji je 1955. u Beogradskom dramskom pozorištu »Kraljeva« postavio komorno, recitatorski, odrekavši se svih vizualnih činilaca. Ali još mnogo ranije Gavella je bio stigao do dosjetke po kojoj bi crtani film predstavljao vrlo prikladnog suradnika u realiziranju Krležinih »Legendi«, valjda potaknut praksom Erwina Piscatora, koji je simultane scene eks-

presionističkih drama izrađivao u simbiozi teatra i filma. Problem nastao postizavanjem ravnopravnosti vizualnih i akustičkih vrijednosti drame, pri čemu je riječ izgubila pravo svojega apsolutističkog suvereniteta, namučio je redatelje koji su se upuštali u pustolovine s »Legendama«, potaknuti njihovom sugestivnom dramatičnom provokativnošću. Međutim, pravi podvizi u tome smislu uslijedili su tek od 1970. Trima najznačajnijim slučajevima u historijatu uprizorenja tih navodno nesceničnih Krležinih mladenačkih drama treba smatrati Radojevićevu režiju »Kraljeva« 1970 u Dramskom kazalištu Gavella, Parovu realizaciju »Kristofora Kolumba« 1973. na Dubrovačkim ljetnim igrama i Ristićevu prikazbu »Michelangela Buonarrotija« na Splitskom ljetu 1978. Te su izvedbe, možda malko posredno i bojažljivo, ali nedvosmisleno pledirale za scenske vrijednosti Krležine rane dramaturgije koja je, ako i nije posve autentičan misaono-poetski iskaz te pati od verbalističkog ekshibicionizma epohe i mladenačkih grijeha autora, ipak danas teatarski veoma relevantan slučaj, posebno za nas, utoliko relevantniji ukoliko su moćnija scenska sredstva što sada teatru stoje na raspolaganju.

Radojevićevo »Kraljevo« je primjenom scenskog znakovlja i simultane igre te odustajanjem od konvencija konverzativnosti, a ipak poštivajući riječ, postalo opći model za izvođenje ekstatičnog teatra u kojemu vlada apsolutna ravnopravnost slike i riječi što se podređuje zakonima ritma. Iako još stidljivo koristeći prostor, svjetlost i zvuk na one načine koje joj ih pružaju moderne tehničke mogućnosti, ta predstava znači prekretnicu u shvaćanju scenske igre i značajnu etapu u svladavanju tzv. totalnog teatra. Raslojena u više simultanih planova, mobilna i napeta, ispunjena različitim težištima tenzije, lelujava i otvorena, ta Radojevićeva predstava zorno i slušno znatno više djeluje kao izazov nego kao tvrdnja, i kad bi bila jače podržana rasvjetnom tehnikom i audio-vizualnim sredstvima, kad bi posjedovala spremnost i moć da se povremeno ne okamenjuje u slikovnicu nego da permanentno putuje u svim pravcima usvojenoga koordinatnog sustava, bilo bi to oživotvorenje jednog dugog scenskog sna.

Slučaj Parova »Kristofora Kolumba« što je na uvjetnoj rekonstrukciji »Santa Marije« zaplovio oko Lokruma za ljetnih dubrovačkih noći, također spada u plodonosne pustolovine neistraženim arhipelazima krležijanske dramaturgije. Pretvorivši pozornicu u autentičnu lađu, a lađu u jedinstven scenski znak, Paro je izvojevaao autonomiju scenskog događanja kojemu su gotovo sudbinski podložni svi sudionici — glumci i gle-

daoci. Prve, međutim, osudivši na bezuvjetno podvrgavanje ritualu, a druge potisnuvši na samu marginu fizičke nazočnosti. No s čvrste točke u prostoru, s oku sveobuhvatnog položaja na tribini gata, moguće je bilo potpuno izmjeriti i slijediti organizirani metež suprotstavljanja na ukletom brodu, uočiti osciliranje gomile u njezinim hirovitim nastupima, slijediti prenošenje fokusa s jednoga dijela palube na drugi. Bljedilo televizijske verzije toga spektakla logična je posljedica neprimjerenosti novoga medija, ujedno i dokaz da baš teatar, sa svojom fiksiranom scenom optikom i s mogućnošću neposrednih iluzionističkih obmana čula, ima danas sve izgleda da se ogleda s kapricima krležijanske didaskalije jednog »Kristofora Kolumba«.

Ristićev »Michelangelo Buonarroti« u neponovljivom i, na sreću, za uvijek nestalom ambijentu devastiranog gledališta nekoć spaljene splitske teatarske zgrade, na skelama razapetim uzduž i poprijeko slijepih rupa napuštenih loža, bio je također scenski događaj od nedvojbeno značaja za usud kazališnog oživotvorenja »Legendi«. Ristić je u svojoj koncepciji bio krajnje zanemario riječ, usredotočen na zornu kompoziciju, na svjetlost, vibracije i zvukove. Primijenivši tehniku treperenja slike i fosforescencije boja uz cijeli niz složenih zornih trikova, on je gotovo vjerno, sudionički slijedio izvornu egzaltaciju didaskalija pokazavši, međutim, da oko i uho ipak nisu spremni na takve provokacije, pa ih u pravilu više registriraju kao defekt nego kao ugođaj. Osim toga pokazalo se da zapostavljena riječ ne funkcionira više kao osnovni povod zbivanja nego kao smetnja slobodnom razvoju tenzije kretanja slika.

Sva tri navedena slučaja predstavljaju, međutim, scenske podvige koji upućuju na zaključak da je suvremeni teatar u stanju postići materijalizaciju ekstatičnih pjesničkih vizija ako su one učinak dramske tenzije i oporbe unutarnjih činilaca a ne samo vanjska pojavnost. Vjerojatno bi filmska tehnika sa svojom mobilnošću optike i mogućnošću smjelih iluzionističkih postupaka bila primjeren medij za integralnu realizaciju »Legendi«. Daljnju teatarsku sudbinu ranih Krležinih drama lucidno anticipira Darko Gašparović kad veli: »Da će nove izvedbe i nova tumačenja Krležina ranog dramskog opusa uslijediti u bližoj i daljoj budućnosti, više je nego sigurno, pak je moguće da jedna od tih za sad imaginarnih predstava bitno izmijeni naša današnja iskustva i gledanja.« Potpuno nam se složiti i sa slijedećim njegovim objašnjenjem: »Ako kazalište današnjice, u svijetu i u nas, može zadobiti svoj značaj tek pri-

hvati li izazov djela koja traže ono što se obično imenuje neizvedivim i nemogućim, tada je shvatljiva važnost sustavna suočavanja našega glumišta s Krležinom ranom dramatikom u posljednjih nekoliko godina. To je suočavanje, ranije povremeno i slučajno, postalo otvorenim procesom.« Ponovimo i to da Krležine »Legende«, osim što nude scenski izazov suvremenim teatarskim istraživačima i uvoditeljima u totalni teatar, pružaju i vječna pitanja čija je ljudska aktualnost konstantna.

LITERATURA:

Danilo Pejović, Sumrak svijeta i traženje novoga čovjeka (Filozofski izvori i idejne komponente ekspresionizma), *Kritika*, 3, 1969.

Viktor Žmegač, O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti, *Kritika*, 3, 1969.

Branimir Donat, Politički teatar Miroslava Krleže i nasljeđe evropskog ekspresionizma, *Ib*.

Mate Lončar, Antiteze i analogije u Krležinim legendama, *Ib*.

Ivo Vidan, Preko ekspresionističkih obrisa, *Ib*.

Branislav Choma, Miroslav Krleža i ekspresionizam, *Ibid*.

Ivan Slamnig: Strindbergov neonaturalizam i Krležine Legende, *Ib*.

Darko Suvin, Krilata plovidba k zvijezdama, Krležin zbornik, *Naprijed*, Zagreb, 1964, str. 275—324.

Darko Gašparović, Dramaturško scenske osobitosti Legendi, *Dramatica krležiana*, Prolog, Zagreb, 1977.

Mirjana Miočinović, Eseji o drami, O nekim scenskim komponentama Krležinih Legendi, Vuk Karadžić, Beograd, 1975.

Slobodan Novaković, Krleža i film, *Književne novine*, Beograd, 16. IX, 1973.

Ognjen Lakićević, Miroslav Krleža nakon pedeset godina, *Telegram*, Zagreb, 25. X — 1963.

Zvonimir Mrkonjić, Zašto se izvodi Krležino »Kraljevo«, *Vjesnik*, Zagreb, 10. X — 1970.

Slavko Batušić, Miroslav Krleža na pozornici HNK, *Telegram*, 25. XI — 1960.

Hugo Klajn, Krležine Legende »Kraljevo« i »Kristofor Kolumbo« M. K. u Beogradskom DK, *Borba*, 6. X — 1955.