

# KRATAK PREGLED TEORIJE I PRAKSE KRLEŽINA TEATRA

*Tomislav Sabljak*

LITERATURA

Pošto sam, barem se meni tako čini, na jednom mjestu sakupio sve što je Miroslav Krleža pisao o teatru u razdoblju od pet desetljeća, u želji da sistematiziram njegove teorijske poglede i pružim više podataka o estetskom statusu Krležina teatra, odlučio sam se za nešto izmijenjen naslov saopćenja od onog koji sam predložio organizatorima ovog skupa. Utjecaj na ovo moje, uvjetno kažem, povlačenje imali su najprije sami Krležini tekstovi, a zatim i tekstovi teoretičara čija se mišljenja dotiču Krležina teatra. Najvažnije, pak, bilo je spajanje praktičnih i teorijskih premisa, te pokušaj sinteze ideje i prakse, neprekidno djelovanje u pravcu pronalaženja zajedničkog nazivnika cjelokupnog Krležina teatra. Bio sam ohrabren činjenicom da je Krleža svagda ostao sjajan praktičar, te su njegove ideje o teatru samo dio praktičnih rješenja u samom teatru. Nikad nije odviše mario za sistematiziranje svojih teatarskih ideja, ali je s velikom akribijom i nadahnućem, dajući praktične upute na pozornici i iza pozornice kako bi se po njegovu trebala izvoditi njegova djela, u stvari gradio temelj svoje teatarske teorije. I što god pisao i u kojem se god svijetu kretao, Krleža se nikada nije udaljavao od svojih drama upravo kao što se, primjerice, T. S. Eliot kada je pisao svoje eseje, bilo o poeziji ili metafizičkoj drami, nikada nije udaljavao od svoje poezije i svojih pjesničkih drama.

Kada danas poput izgubljenih lovaca lutamo nepreglednim poljima Krležine teorijske i praktične teatarske misli, umah nam se čini da ćemo zabludjeti bez čvršćeg oslonca i pravog orijentira. Manje lutanja i nedoumice imat ćemo ako se zaustavimo na nekim Krležinim djelima, kao, na primjer, na »Davnim danima«, kao i na indikativnim teatarskim putokazima »Moj obračun s njima« i »Deset krvavih godina«. Kad god se povede razgovor o Krležinu teatru, maše se njegovim čuvenim Osječkim predavanjem. Naime, Krleža je 12. travnja 1928. u Osijeku održao uvodno predavanje u čitanje svoje drame »U agoniji«. Tom Osječkom predavanju pridodao bih i esej »Otac' Augusta Strindberga« tiskan u novoj Krležinoj verziji u mojem zborniku »Teatar XX stoljeća« (1971). Mnoštvo natuknica naći ćemo u mnogim Krležinim djelima. Krleža piše, usput, ali s bitnim teatarskim opredjeljenjem o teatru i teatarskoj umjetnosti, o funkciji teatra, ali i o mnogo složenijim i specifičnijim teatarskim problemima — o glumi, režiji, dekoru, glazbi.

Dakle, u obrazlaganju Krležine teorije teatra valja nam poći od samih Krležinih tekstova koji će pružiti obilje materijala, a zatim ćemo te svoje poglede i razmišljanja zaokružiti pronalaženjem relevantnih tekstova mnogih naših teoretičara i kritičara teatra koji su istraživali Krležin teatar. Na koncu, od pomoći će nam biti i moderna teorijska misao koja će pokazati aktualnost Krležina teatra i njegovih teorijskih ideja o teatru. U početku sam se, nadam se, ispričao što sam na defenzivan način pristupio pisanju ovog obrazloženja. Izbjegao sam, svjesno, ustanovljenje estetskog statusa Krležina teatra i pošao sam putem bilježenja pregleda Krležinih ideja o teatru i praktičnih izvedbi tih ideja na pozornici. Usudujem se reći da ne postoji estetika Krležina teatra kao što, na primjer, ne postoji estetika Eliotove drame u stihu. Možemo govoriti o simbolističkoj Krležinoj fazi, o ekspresionizmu ili konverzacijskoj realističkoj drami, ako ustreba pokazat ćemo vezu između »Kristofora Kolumba«, »Kraljeva« i Schumannova teatra »Kruh i lutka«, ali, mora nam biti jasno, ono što sjedinjuje i neprestano obnavlja Krležin teatar nisu estetske norme i teorijske postavke nego praktično iskustvo. Dakako da se iz tog iskustva može stvoriti tipologija, i to estetska tipologija teatra, pa ako baš cjepidlačimo, pronaći ćemo i kazališni kanon i estetsku normu. Ali takvim postupkom udaljili smo se od Krležina teatra. Bez obzira na to kojim se sve pravicima kretala Krležina teatarska misao i što je od Krležine teatarske misli ostalo na pozornici, svagda ćemo na središnje mjesto svih naših razgovora o Krležinu teatru staviti

Riječ kao jedinu mogućnost kazališnog čina. Najdosljedniji istraživač Krležina teatra Marijan Matković pišući u više navrata o dramskom djelu Miroslava Krleže u kontekstu hrvatske i evropske drame, htijući se i sam približiti samoj biti Krležina teatra, pisao je, nakon svega, o »svijetu riječi« u dramskom djelu Miroslava Krleže, vjerojatno nadahnut novijim, često kontradiktornim tumačenjima Krležina teatra kada se autorova Krležina *didaskalija* ili, po Ingardenu, takozvani *sporedni tekst* bukvalno pretvarao u prostor broda ili tvorničke hale o čemu je pisala i Mirjana Miočinović (»O nekim scenskim komponentama Krležinih *Legendi*«, »Književna istorija«, 1973, VI, 22). Mladi Krleža još 1919. u pjesmi »Riječ Mati Čina« određuje svoj književni put, ugrađuje u temelje svoje književnosti svoj stav i svoje vjerovanje. Premda u zanosu, Krleža je otvorio prostor jednoj svojoj budućoj, nazovimo je, esteticici ne samo književnog nego i kazališnog čina. U današnjem prijevodu naslov mladenačke Krležine pjesme, poslije toliko različitih tumačenja, ima jedan jedini smisao, kada zaista možemo reći da je »riječ mati [kazališnog] čina«. Ubacujući u Krležinu sintagmu riječ »kazališnog«, čini mi se da ničim nismo iznevjerili Krležine teatarske ideje. U »Mom obračunu s njima« Krleža je pisao: »Tko piše, taj piše rečenice. Rečenice su neprolaznije od bronce i od kamena. Rečenice ostaju iza nas hiljade godina...«. Bez sumnje je da Krleža od samog početka najveću pažnju poklanja funkciji jezika u kazališnoj igri. Pisao oratorije, simfonije, simboličke drame ili pučke spektakle, Krleža je ostao dosljedan mladenačkoj pjesmi »Riječ Mati Čina«. Iz 1922. citiramo jedan zanimljiv pasus iz Krleže: »Pisati za scenu, nije naročito mudro. Što je štampano, štampano je kao što je napisano, a sa scene se nikad ne izgovara kako je napisano. Tu veću ulogu igraju kulise i rasvjeta i čitav niz trikova, tu našu vlastitu kožu odiru drugi po svome ukusu«. Ili, citirajmo pasus iz 1924. godine: »Nije tajna drame u dekoraciji, nego u drami«. Nešto kasnije vratit ćemo se na ovu Krležinu misao. Na svom dugom putu kroz različita kazališna iskustva i iskušenja, Krleža je uvijek ostao vjeran sebi. Povjesničari drame skloni su da podijele, kao što se to često u čitankama i skriptama čini, Krležine drame na nekoliko poglavlja, uzimajući često kao glavni faktor vrijeme, a rjeđe stil. Razumljivo da moramo postaviti pitanje, kakve praktične koristi imamo od takvih podjela, što dobivamo time ako stvorimo jednu umjetnu, uvjetnu tipologiju Krležinih dramskih djela u odnosu na hrvatsku i evropsku dramu? Mnogi vjeruju da je Krležin »obračun« zapravo obračun s jalovom hrvat-

skom kazališnom kritikom koja nije mogla shvatiti vrijeme u kojem je trebalo razlučiti kazališnu glupost od kazališne pameti. Dakako da se u tom kontekstu postavlja pitanje kazališne baštine i naslanjanja Krleže na tu baštinu. Moj dojam je da je »obračun« udaljavanje jednog »individu-  
alnog talenta od tradicije«, da se poslužim obrtom značenja i funkcije jednog, mnogi to kažu, prijelomnog Eliotova eseja. Može li se reći, da je Krleža u prvim dramama na neki način ispunio »doktrinu o bezličnosti pjesnika«? Pogledajmo Krležine misli iz Osječkog predavanja, 1928. godine: »Kada sam prije petnaest i dvadeset godina kao gimnazijalac, a poslije kao dvadesetogodišnji početnik sjeo da pišem drame, prirodno je, da sam mislio da tu meštiju mogu da naučim od nekog majstora. Po našoj književnohistorijskoj shemi izgledalo mi je da bih mogao da učim tu vještinu kod Demetra, kod Markovića, kod Tresića, kod Kumičića, kod Dežmana Ivanova, glavnog inicijatora Moderne i dramaturga Šenoineg 'Zlatarevog zlata', ili kod Stjepana Miletića, koji se je isto tako u dokolici bavio pisanjem drama. Mislim da nije pretjerano ustvrditi (a to je poznato ovdje prisutnoj gospodi gimnazijalcima) da od ovih dramatičara ne može nitko naučiti ništa, pak ni jedan gimnazijalac početnik. Ukoliko se je u okvirima naše scenske književnosti moglo što naučiti, to nije bilo mnogo: nešto retorike kod Vojnovića i nešto simbolizma kod Kosora...« Pod dojmom Kranjčevića, kao jednog od pjesnika koji je prvi od naših modernih pjesnika izrazio ili barem pokušao izraziti »doktrinu o bezličnosti pjesnika«, Krleža je u svom prvom pjesničkom teatru sveo ličnost pjesnika na neku vrstu katalizatora u kome različita, dispartna iskustva bivaju spojena, ujedinjena, a da pri tom pjesnik, odnosno katalizator ostaje nepromijenjen. Zašto insistiram na pojmu »pjesnik«, a ne na pojmu »dramski pisac« sasvim je razumljivo kada je riječ o Krležinim ranim radovima. Struktura koja još uvijek nije nosilac vrijednosti, ne može biti oslonac u stvaranju tipologije Krležinih ranih radova: u dnevničkoj prozi nalaze se pjesme, oratoriji, drame, da bi kasnije iz »Legendi« pjesničke tvorevine bile uklopljene u pjesničke zbirke. Ponešto od te Krležine ortografije kojoj je os *Riječ*, naći ćemo ako razmotrimo strukturalne osobitosti Krležina »stih« i Krležine »proze«. Pišući 1963. godine u »Kolu« o Krležinoj ortografiji, mogao sam se lako igrati »stihom« i »prozom«, ispunjavajući križaljku, ali ostajući uvijek vjeran Krležinoj poetici i riječima iz njegovih »Davnih dana«: »Riječ je jača od mramora i od slike«. Po meni, Krleža svoje rane radove piše kao pjesnik. Sporedni tekst je u funkciji

jezika, odnosno glavnog teksta. O prvim ili, radije, ranim radovima pozabavila se Mirjana Miočinović. Bitni problem je u odnosu glavnog teksta spram sporednog, odnosno teksta drame prema didaskalijama i obratno. Mislim da je u tom pogledu Krleža izvršio teatarsku revoluciju i u odnosu spram hrvatske i spram evropske kazališne prakse. I sam priznajući da ni od koga nije mogao učiti, vođen »doktrinom o bezličnosti pjesnika« koju je T. S. Eliot formulirao 1919. godine kada je Krleži bilo dvadeset i šest godina, Krleža se otiskuje na opasan put avangardnog traženja vlastitog puta, svjestan rizika i nepoznanica prema kojima putuje. Glavni njegov zadatak kao pjesnika i dramskog pisca bijaše da svoje gledaoce prenese s jednog plana realnosti na drugi, jer je to bilo prihvatljivo za tadašnje gledaoce. Kao primjer možemo uzeti dramu »Michelangelo Buonarroti« koja je po svojoj oratorijskoj strukturi bliska tradiciji antičkog teatra. U drami se miješaju stih i proza. Gledaocima je bilo prirodno da se u jednoj takvoj drami govori stih i proza i zato Krležin Michelangelo »klikće u emfatičnom monologu« stihove. To su zaista uzvišena stanja kojima odgovaraju stihovi, dok običnim stanjima Krleža namjenjuje prozu. Sve je dakle sračunato na efekt kontrasta, kao recimo, kod Shakespearea, ili još dalje, kod antičke drame. U ranim Krležinim radovima stih nije samo ukras, a možda je i to, već stimulator dramske radnje, odnosno čitave drame. I na koncu, kažimo i to, mada se mnogi neće sa mnom složiti, stih u ranim Krležinim dramskim radovima ima značenje čak nesvjesnog djelovanja stiha na nas. Negdje sam pročitao o značenju pojedinačne riječi kod Krleže i o tome kako Krleža nije pisac nego *govornik*. Ova lingvističko-operativna opaska vjerojatno proizlazi iz nekih zastarjelih tumačenja da su rani Krležini dramski radovi najprije oratorijski (sa čime se još i možemo složiti), a potom *retorički*. Retorika je u biti prilagođivanje konvencijama, a ako je itko od naših novijih pisaca protiv konvencija, onda je to prije svih Krleža. Riječi u njegovim prvim ranim radovima pršte kao »gejziri«: Michelangelo nije izvrstan govornik, proza iz »Salome« nije savršen govor, već »precizno popunjavanje snažnog i jednostavnog okvira, koji ni u jednoj točki nije prekoračen«. Ne može se reći da likovi iz Krležinih ranih radova govore retorički, zato što ljudi tako ne govore. Mnogo važnije je da svi ti likovi izražavaju preciznu emociju i da sama dramska djela izražavaju precizne emocije. Daleko smo od pomisli da bismo vjerovali onima koji tvrde da je pravi sadržaj drame u radnji, a ne u riječima. Neka ekstremna djela iz kolekcije

drame apsurdna upravo su se zato i odrekla riječi i jezika, ali značenja tih djela u modernoj drami i u modernoj scenskoj umjetnosti završavaju u kantama za smeće. Ipak, kako nas poučava Robert W. Corrigan, mnogi autori drama apsurdna učinili su da gesta postane izvor riječi, »ravnatelj jezika, a jezik, koliko je dramatičan, i sam ima osobinu geste«. To je prisililo pisce da pođu korak dalje od stare ideje da se jezik sastoji od riječi a gesta od pokreta, svjesni da su u riječima pokret, radnja ili odziv na nešto; u gesti je jezik. Analiza ranih Krležinih dramskih radova pruža nam priliku da raspravljamo o mnogim problemima moderne drame i dramaturgije. O mnogim stvarima rečeno je prije mene dovoljno precizno i jasno, a posebice je naglašena Krležina smionost u domeni tehnike drame. Upozorio bih na radove Mirjane Miočinović o Krleži tiskane u njenoj knjizi »Eseji o drami« (Vuk Karadžić, Beograd, 1975). Autorica govori o Krležinu dramskom krugu i o nekim scenskim osobitostima »Legendi«. U početku ovog obrazloženja rekao sam nešto o pojmu »pjesnik« i o pojmu »dramski pisac« kod Krleže i o tome kako ja ipak insistiram na pojmu »pjesnik«. Malo prije obazreo sam se na ulogu stihova u ranim Krležinim radovima. Mirjana Miočinović kaže da upotreba riječi »pjesnik« znači »čovjek-koji-preteruje« ili »čovjek-koji-predlaže-nemoguće«. Ja i dalje mislim da i pojam »pjesnik« i dalje od toga i stih u Krležinim ranim radovima znače djelovanje *nesvjesnog*, što može biti zanimljivo područje istraživanja, ali o tome jednom drugom prilikom i izvan ove teme.

Područje pak funkcije jezika u kazališnoj scenskoj igri kod Miroslava Krleže, neka mi bude dopušteno da se nadoveže na Krležinu ranu pjesmu »Riječ Mati Čina«. U Krležinim dramama funkcija jezika u samoj tehnici izvođenja često se razdvajala i još se uvijek razdvaja na glavni tekst i na sporedni tekst. Rijetki su, koji su ustvrdili vezu između glavnog i sporednog teksta (Matković, Miočinović, Donat, Berković, Drašković). Iako može zazvučati huliteljski, strindbergovske Krležine opservacije jednako se mogu odnositi i na njegove rane dramske radove, kao i na fazu u kojoj je bio zaokupljen ponovnim oživljavanjem *legende* (»Aretej ili Legenda o svetoj Ancili, Rajskoj ptici — Fantazija u pet slika«, *Mogućnosti*, 1959, VII, 11) i kada se okušao kao filmski scenarist (»Put u raj«, filmski scenarij, *Forum*, 1970, IX, 1—2). Osjećajući opasnost od novih teatarskih revolucija u kojima je redatelj malo pomalo istiskivao najprije pisca, a potom i glumca, prepuštajući glavnu riječ ulozi mase, dekoru i glazbi, Krleža je 1971. godine napisao: »Režija

(na pozornici i na platnu) svela je literaturu do nepostojeće ništice, a za posljednjih nekoliko decenija taj je proces bio u porastu. Aranžeri izloga postali su važniji od manufakturne robe. Taj se odnos u posljednje vrijeme mijenja u korist pisca. Pisac se polagano vraća u prvi plan i njegova riječ postaje sve važnijim i pouzdanijim mjerilom od samog tehničkog dijela filmske ili kazališne predstave«. Složili bismo se s prvim dijelom Krležine misli, smatrajući da neke od interpretacija Krležinih ranih radova istiskuju pisca, svodeći dramski tekst na razinu najobičnijeg sinopsisa za scensku igru. Nesporazum koji je uslijedio poslijeratnim otkrivanjem Krležinih ranih dramskih radova, nesporazum je između Krležinih ideja i moderne kazališne prakse. Da budemo precizniji, mnogi kazališni radnici olako su prelazili preko dvodimenzionalnog značenja Krležinih ranih radova. Naime, problematika funkcije jezika u teatru na slučaju Krleža razmatrala se parcijalno, a ne u kontinuitetu. Tome je, vjerujem, pridonijela književnopovijesna podjela na stilove unutar samog Krležina djela. Dio zbrke unio je i sam Krleža svojim referiranjem u Osijeku i idejom da »Napetost pojedine scene ne ovisi od izvanje dinamike događanja, nego obratno: snaga dramske radnje je ibsenovski konkretna, kvalitativna, a sastoji se od psihološke objektivizacije pojedinih subjekata, koji na sceni doživljavaju sebe i svoju sudbinu. Ne može dakle biti dobre drame bez unutrašnjeg psihološkog volumena kao glazbala i dobrog glumca kao svirača koji na tom glazbalu svira«. Vratimo se opet na *glavni* i na *sporedni* tekst u drami. Dok glavni tekst čine riječi koje izgovaraju glumci, sporedni tekst, ili didaskalije, naputnice su piščeve »za vođenje igre«. Ali uz glavni i sporedni tekst, na pozornici djeluju sredstva izvan jezika, a to su dekor, glazba i ostali prateći elementi igre. Smatrajući da je u svojim ranim radovima otvorio prostor za djelovanje svega onog izvanjezičnog, da je uzaludno tražio »dramatsku radnju u sasvim krivom smjeru: u kvantitativnom«, Krleža je u svom referiranju osjećkom auditoriju rekao 1928. godine da je odlučio pisati »dijaloge po uzoru na nordijske škole dvadesetih godina s namjerom da unutarnji raspon psihološke napetosti raspnem do većeg sudara, a te sudare da što bliže primaknem odrazu naše stvarnosti«. Dakle, Krleža je odlučio pisati »psihološke dijaloge«, vjerojatno revoltiran što ga nazivaju ekspresionistom i futuristom. Kud god se vrzmali između dubokih kanjona Krležine dramaturgije i drame, uvijek nas na tom putu prati Krležina pjesma »Riječ Mati Čina«. U ovom slučaju zanima nas čin izgovorene riječi na sceni. Glumac ili

predstavljajući u različitim situacijama izgovara riječi i u svakoj od tih situacija izgovorena riječ znači neki čin. Lanac situacija, odnosno lanac izgovorenih riječi u različitim situacijama čine radnju ili formulu određene emocije izražene kroz radnju. Objektivni korelativ ranih Krležinih dramskih radova, gdje se miješaju stih i proza još uvijek ponavlja pogrešku romantičara, kada se apelira na sposobnost slušaoca da se emocionalno veže uz ljudska bića koja na sceni ili pate ili se raduju. Premda u ranim radovima Krleža još uvijek prepričava emociju i radnju, on ipak izražava preciznu emociju. T. S. Eliot, kao »izumitelj« »objektivnog korelativa«, proširio je značenje »objektivnog korelativa« i na dramu. On smatra da ličnosti na sceni koji jedni prema drugima osjećaju ljubav ili mržnju, ne moraju da kod slušaoca izazivaju isto takvu emociju, odnosno ljubav ili mržnju, već jednu novu emociju koja nastaje kao rezultat odnosa između ljubavi i mržnje. Što Riječ kao Mati [kazališnog] Čina uvijek znači u tom lancu, zadire u problem dramske kompozicije, a dalje i u problem akcije, koja je »najbliži način da izazove emociju u publici« (Josip Kulundžić: »Primeri iz tehnike drame«, 1977). Funkcija teksta kazališne scenske igre kod Miroslava Krleže bitno se ne mijenja, bez obzira što smo podijelili karte svim partnerima u igri, predstavnicima simbolističke, ekspresionističke i konverzijske drame. Međutim, u ranim radovima, Krleža vodi paralelizam radnje i emocija: njegovi simbolični junaci, njegove maske ljudi korespondiraju između sebe, ali u odnosu na one izvan scene, tj. na slušaoce. Pitanje je da li se uloga riječi mijenja u trenutku kada one treba da korespondiraju sa slušaocem, budući da slušalac stoji po strani, izvan igre. Krležin rani teatar otvara prostor scene i stvara krug u kojem se nalaze svi — i akteri i slušaoci. Uz to, u Krležinim ranim radovima prevladano je zastarjelo mišljenje o načelu jedinstva mjesta — »koncentracije dramske radnje u četiri do pet glomaznih činova«. U izvođenju dramska radnja ranih Krležinih radova ostaje »irealna«, te je smještanje ranih njegovih dramskih komada na brod, u tvorničku halu ili u vlak, dio nesporazuma oko idejne osnovice Krležina teatra: »Realna je samo govorna riječ, mimika i ostalo kretanje ličnosti, gestovi, dijalog, ukratko, ono što je vidljivo i čujno na sceni. Sama 'scena' shvaćena kao dio radnje, ostaje irealna. Radnja uvijek pripada pojavi, ono što je vidljivo i čujno predstavlja samo ono u čemu i kroz što se ona javlja« (N. Hartmann: »Gluma i glumačka umjetnost«). Bojeći se da se svojim ranim radovima ne obraća slušaocu, odnosno čitaocu, trajno i direktno, Krleža

je prostor za igru ispunio sporednim tekstom koji je dio glavnog teksta, makar je u tom sporednom tekstu i mnogo podataka o samoj igri i same igre, jer oči koje »gore bolesno i sukllaju« želja su da se prolaznost scenske igre zabilježi trajnim atributima. Izvjesna opterećenost ranih radova naputnicama koje su, nema dvojbe, dio dvodimenzionalnosti teksta, autorova je bojazan da ne radi s trajnim, nego s prolaznim materijalom. Činilo mu se da nije dovoljno dati u usta glumcu, izvođaču, predstavljaju tekst koji treba izgovoriti, već da prostor kazališnog čina treba ispuniti trajnim materijalom, a, po mnogo čemu, Krleža je taj drugi sloj teksta s naputnicama smatrao sredstvom oživljavanja čitaočeve, odnosno slušaočeve fantazije. Zapravo, radi se o slijedećem: kada se pisac obraća čitaocu u stihu ili u prozi, on zna da ostaje »kutija olovnih slova« kao trajno svjedočanstvo ljudske svijesti. Kada se pjesnik preko glumca obraća slušaocu, on je svjestan da taj isti glumac formira »zbi- vanja, konflikte, strasti, sudbine i iste likove« za trenutak koji je nepo- novljiv. Autor je jednostavno dobio još jednog partnera u igri — slu- šaoca odnosno gledaoca, s kojim sada korespondira glumac, predstavljač piščevih ideja i emocija. Kasnije, nakon Osječkog predavanja, pod doj- mom »naturalističke« konverzacijske drame, Krleža stvara čarobnu kutiju s prozorom u svijet gledaoca. Partner se sada striktno obraća partneru na sceni, dok gledalac treba da konverzacijsku igru doživi kao umjetničko djelo. Umjesto oratorijskih »gejzira«, sada slušamo »psihološke dijaloge«, umjesto dugih tirada i govornih obrta upućenih slušaocu, sada akcija u drami koja nije ni široka po veličini ni raznolika po nape- tosti izaziva kod slušaoca izvjesnu emociju. Mnogo godina kasnije, poslije svih scenskih avantura Krležinih drama, autor se vraća »Legendi o sve- toj Ancili«, odnosno »Areteju« s golemim kazališnim iskustvom, ali i sa svim iskušenjima koja donosi nova pozornica, zaokruživši tako svoj dramski ciklus između »novozavjetne fantazije« i fantazije u kojoj na kraju krajeva Apatrid izgovara: »Da, ali ima tamo jedna Aretejeva emendecija ovoga galenskog apokrifa. Ima tamo jedan 'a ipak' !... 'A ipak je ovo remek-djelo ruka majmuna«, a ne čovjeka. U Pogovoru »Areteju« Krleža je pisao: »Pitamo se već od Euripida što predstavlja takozvano savršenstvo forme u pisanju? Isprepletenost ovih pojmova, korelativnost ovih shema i uzajamnost utjecaja dovodi do sve veće nejasnoće kroz stoljeća, i u sveopćem relativitetu ovih pojmova, slika o tome što je dobro pisano, a što nije, ostaje i dalje mutnom i neja- snom... Jezik po sebi, kao izražajno sredstvo, s jedne strane nesum-

njivo formalno apstraktna pojava, a s druge, pitamo se, da li je najpouzdanije izražajno sredstvo za današnju visoku razvijenu svijest čovjeka?«. Prikliješten sumnjama, Krleža uzima ljudsku ruku kao antropološki fenomen, varirajući tim motivom odnos dobra i zla, dok prostorno insistira na identičnosti dvaju svijetova. Drugim riječima, ovaj nov elemenat funkcioniranja drame na sceni zahtijeva od nas da shvatimo ne samo ono što je prošlo u prošlosti, već što je i sadašnje u prošlosti. T. S. Eliot je 1919. godine pisao »da sadašnjost isto toliko mijenja prošlost koliko prošlost upravlja sadašnjošću«.

Prisjetimo se sada na trenutak Krležinih ideja iz djela »Moj obračun s njima«. Kao što ga je tih davnih dana zaokupljala sumnja o tome da li je tekst bitni dio drame oko kojeg se okupljaju svi ostali elementi, ili je potrebno dovesti na scenu »goruće vlakove« iz simbolističke faze, tako ga je poslije svega u Pogovoru »Areteju« omamila misao o izražajnoj funkciji jezika na pozornici. Te 1932. godine Krleža je pisao: »Pisalo se o tim mojim stvarima da su više novele nego drame i da su romani bez scenske vrijednosti. Ako se to što ja pišem zove novelom ili romanom, onda su to novele ili romani, a kako se to zapravo zove, meni je to savršeno svejedno«, ili »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 same za sebe kao dramski događaji«. Spomenuo sam usput ortografiju Krležinih tekstova, čak sam prije sedamnaest godina pokušao, igrajući se s nekim dijelovima »Davnih dana«, od stiha napraviti prozu i od proze stih. Nisam u potpunosti pazio na ritam. Tada je negdje u isto vrijeme, ako se ne varam, Petar Guberina raspravljao o ritmu na primjeru Krležina »Kristofora Kolumba« i taj bi rad Guberine valjalo češće uključivati u naše rasprave o formalnim elementima Krležinih djela, u ovom slučaju Krležinih dramskih djela. Prisjetimo se da je upravo »Kristofor Kolumbo« nazivan dijalogiziranom epopejom, a »Vučjak« dijalogiziranim romanom, pri čemu se, dakako, zanemarivao ritam izgovorene fraze kao jedan od bitnih elemenata ponašanja teksta na sceni. Primijetit ćete, ako pažljivije pratite Krležine ideje i misli o teatru, da je on, polemizirajući sa svojim kritičarima i onima koji su mu odbijali drame, kao Bach, došao, barem se meni tako čini, u raskorak između ideje i prakse. Bachu zamjera što gleda u »kazalištu

kulise a ne dramu. Za njega (Bacha, op. T. S.) kazalište znači platno i dasku a ne dramu. I kada on pobija izvedivost mojih drama, on to čini sa stanovišta kulise, platna, daske, a ne sa stanovišta drame... Jedna riječ na sceni može biti mnogo veći događaj nego tri vojničke glazbe i dva mrtva kralja i sav onaj nesnosni rekvizit za koji g. Bach i njemu slični drže da je potreban za jednu dramu«. Što se, međutim, događa u ranim Krležinim radovima, svima je dobro poznato. Krleža to sam priznaje: »ja sam na sceni počeo da radim s gorućim vlakovima, s masama mrtvacu, vješala, sablasti i dinamike svake vrste: tonule su čitave lađe, rušile su se crkve i katedrale, stvari su se odvijale na oklopnjačama od trideset hiljada tona, pucale su čitave regimente i umiralo se u masama...« (Osječko predavanje, 1928.) No, kao što smo vidjeli, Krležu su oduvijek morale nedoumice: da li dati prednost riječi ili kulisi, ili je pak, napose, riječ sastavni dio kulise i obrnuto. Tu se pojavljuje njegov sporedni tekst, takozvani drugi sloj koji u nekim trenucima može postati nosilac drame i važniji od samog glavnog teksta. O tome se mnogo pisalo. Matković je čak izdvojio Krležinu dramsku riječ analizirajući njeno ponašanje u svim fazama jednog dramskog djela. Na ovom mjestu dozvat ću u pomoć iskustvo jednog Ranka Marinkovića koji je pisao: »Onoga časa kad se javi riječ izgovorena od čovjeka, postavlja se mogućnost nastajanja jednog dramskog svijeta, koji ta riječ pretpostavlja, koji hoće i zahtijeva. To je riječ Antigone, koja kaže 'ne' jednom cijelom svijetu. Ona je polazna točka jednoga gibanja, početni vrtlog jedne komplikacije, iz koje kao da se rađa, tu pred našim očima, neka nova konstelacija zvijezda, novi mali kozmos, koji odmah raspoređuje svoj prostor i odvija svoje vrijeme kao nužne kategorije svoga postojanja«. (Ranko Marinković: »Levijatan«, 1955.) Možemo se sada, bez grižnje savjesti vratiti na one misli i konstatacije, da »riječi koje izgovara prikazivano lice u nekoj situaciji znači neki čin i, prema tome, one čine neku kariku u radnji...« (Roman Ingarden) Krleža, kako nam je već govorio Gavella »traži od scene pojačanje, uvjerljivo vidljivu demonstraciju i afirmaciju svoje dramske riječi, kao da se boji da ona sama po sebi nije dosta vidljiv tumač svoga dubokog životnog smisla«. (Branko Gavella: »Miroslav Krleža i kazalište«, zbornik »Miroslav Krleža« Odjela za suvremenu književnost i Instituta za književnost JAZU, 1963.) O tome smo uostalom već govorili, a posebno o slojevima jezika i utjecaju didaskalija na funkcioniranje jezika u scen-skog kazališnoj igri. Prisjećam se Jana Kotta koji u svom eseju »Ponovno

čitajući Ibsena« (*Forum*, 1979, XVIII, 7—8) kaže da su na nekim mjestima didaskalije kod Ibsena važnije od dijaloga. Iako je »nordijska škola« iz Krležinih drama izbacila masu, koncentrirajući interes na pojedinca, Krleža i nadalje, baš kao i Ibsen, premda stvara karaktere, minuciozne analize ličnosti i više slojeve jezika i vokabulara, operira s elementima iz svoje rane, najranije faze. O tome mnogo detaljnije govori Branko Gavella u spisu »Hrvatska književnost u hrvatskom kazalištu i naše kazalište u književnosti«. Gavella kaže: »Mislim uostalom da ni Krleža i moj prijatelj Ljubo Babić, kad se u onim beskonačnim žučnim diskusijama s jadnim Bachom smjelo ponudio da će inscenirati Krležu, — nije imao jasnu predodžbu kako da to učini, kao što moram i za sebe samoga priznati, da ni moji pokušaji s *Michelangelom* i *Golgotom* nisu u cijelosti odgovarali onomu što je Krleža zahtijevao od scene. I mada se čini da su njegova kasnija djela našla svoja adekvatna scenska rješenja, usudio bih se ipak reći da je zadatak što ga je Krleža postavio našoj sceni do danas ostao uglavnom neispunjen. Uza sve pozitivnosti nekih scenskih postava 'glembajevskog ciklusa', čini se da još nikomu nije uspjelo postići 'nadnaravne', tako reći michelangelovske proporcije tih glembajevskih likova...«. Zahtjevi koje je Krleža postavljao u svojim ranim radovima, samo su modificirani u kasnijim radovima: scenski prostor prilagođivao je Krleža samom djelu, mada je bit ostala ista. Njegove želje za scenskom igrom često premašuju tradicionalne okvire scenskog prostora, ali i okvire samog dramskog izraza. To bih ja nazvao »tragedijom jezika« prema naslovu jednog eseja Jože Javoršeka koji sam objelodanio u zborniku »Teatar XX stoljeća«. O toj tragediji jezika Krleža je s najviše intimnog bola pravog stvaraoca progovorio u svom Pogovoru »Areteju« i to sada ne treba ponavljati. Te tragedije jezika bio je Krleža, na žalost, svjestan i u vrijeme kada je pisao svoje prve dramske radove, samo tada životna i kazališna iskustva nisu bila tako bremenita sumnjama kao u poznijim godinama. I svaka njegova intervencija bila je pokušaj da se jeziku na sceni vrati primarno značenje i da jezik ne bude samo jedan dio kazališnog izražavanja, nego primarni. »Onog istog trenutka, međutim, kada je jezik prestao biti središte kazališne predstave, tj. kada je prestao biti njezin najznačajniji dio, gotovo se odjednom pojavila kriza (da ne kažemo tragedija) jezika u suvremenom svijetu« (Jože Javoršek). O toj nemoći jezika može se govoriti kada se raspravlja o nekim Krležinim likovima: primjerice Leone svojom rječitošću skriva svoju nemoć u glembajevskom krugu, lica u »Areteju«

brbljaju sve i sva da bi prikriili stvarno stanje stvari. Krležin govor, a preko Krleže i govor lica često puta je jedini izlaz iz situacije. Čas je to prikrivanje akcije, jer je ona nemoguća, čas je akcija jedina mogućnost (sjetimo se tirada Križovca i što on sve skriva i što sve otkriva bujicom riječi). Onda, najednom, govor lica je jedina iluzija postojanja (sjetimo se što Laura kaže: »Ne mogu da šutim kao stvar, ja nisam stvar«) pa čak i jedini znak postojanja. Prividno, to može izgledati kao neka vrsta inflacije riječi, ali pomnijom analizom uvidjet ćemo da su riječi i njihovo često puta rasipničko gomilanje bitna oznaka originalne Krležine dramaturgije, djelo jedne snažne unutrašnje koherencije. Krleža nikada nije težio stvaranju, ili bolje rečeno, ostvarivanju jedinstva jezika na sceni. Taj jezik, prije bi se moglo reći, jest »nepovezani konglomerat raznih estetskih aspekata pjesničke riječi« (Gavella), te on ne može ući u prostor tradicionalne i uobičajene scene. O tome je pisao Bora Drašković u svojim »rediteljskim« bilješkama, gdje je vodio računa o potrebi razlikovanja »funkcije prikazivanja, izražavanja, komunikacije i utjecaja jezične tvorevine riječi — na — nekoga, rečenica, povezanosti rečenica« (R. Ingarden).

Područje istraživanja Krležinih ideja o teatru mnogo je veće i opsežnije nego što se može ograničiti na jedno ovakvo obrazloženje. Ponekad samo jedna rečenica dovoljna je da nam otvori mogućnost pronalaženja koordinata u analizi Krležinih drama i njihovu ponašanje na sceni. Kada je, na primjer, da spomenemo samo jedan slučaj, pred osječkim auditorijem spomenuo »odraz naše stvarnosti«, Krleža je napravio pukotinu kroz koju se mogla uvući i provući bilo kakva doktrina, pa čak i ona o »teoriji odraza«. U jednoj manje poznatoj Shawovoj drami »Too True To Be Good« jedno lice u monologu, a kroz koje vjerojatno govori sam Shaw, kaže za ostale aktere u igri: »U njima ima nešto fantastično, nešto nerealno i perverzno, nešto duboko nezadovoljavajuće. Oni su odviše apsurdni da bi se u njih vjerovalo, pa ipak nisu fikcije — novine su ih pune«. Krležine likove u njegovu dramskom djelu mogli bismo smionu nazvati nevjerojatnim kao ljude, a neodređenim kao fikcije. Iz jednog kraka ove ideje proizlazi tema ironije i jezika paradoksa u Krležinim dramama, jezika nadmudrivanja, teškog, lucidnog i duhovitog, Mate Lončar se ograničava samo na »Salomu«, ali trebalo bi jednom taj parodijski vibrator koji ide iz ruke u ruku među Krležinim likovima, trebalo bi, kažem, tu sponu paradoksa koja povezuje ličnosti proširiti i na ostale drame. Osobno pak htio sam samo jednu mladenačku Krle-

