

»IGRA OKO SMRTI« MARIJANA MATKOVIĆA

Miroslav Šicel

Pojaviti se u hrvatskoj književnosti, i to dramskoj, u vrijeme kad u tom žanru svoj zenit ostvaruju pisci takva formata kao što su Miroslav Krleža i Milan Begović, i biti odmah prihvaćen i izveden na sceni centralnog hrvatskog kazališta u Zagrebu — moglo je značiti samo to da je riječ o pojavi neospornog dramskog talenta.

A upravo to je s nepunih devetnaest godina uspjelo Marijanu Matkoviću, kad mu je 1934. godine tadašnji direktor drame Hrvatskog narodnog kazališta — nitko drugi nego Branko Gavella — prihvatio za izvođenje dramski prvenac »Slučaj maturanta Wagnera«, koji je i u kritici doživio vrlo veliki publicitet, a nakon četiri izvedbe zbog svoje napredne angažiranosti bio skinut s repertoara.

Pišući, sigurno ne slučajno, jedan od ponajboljih eseja o Krležinoj dramskoj umjetnosti,¹ Matković na samom početku pokušava definirati — općenito — profil stvaraoca-umjetnika, pa, među ostalim, ističe:

»Ima književnika koji se redovito vraćaju svojim prvim doživljajima i motivima te do kraja svog djelovanja nadograđuju i proširuju ostvarene vizije svojih prvijenaca. Premda u toku vremena mijenjaju fakturu, dakle sve vanjske formalne elemente, u svom su vraćanju na isti motiv slični skepticima koji se uvijek vraćaju na ista pitanja. Drugi, ušavši u literaturu s ostvarenjima iz više literarnih rodova (epikom, lirikom, dramom itd.) i s više organski povezanih tema, s bogatim repertoarom motiva, stvaraju u nekom — da ga tako nazovemo — uvjetovanom si-

multanitetu svoj književni opus koji tek cjelokupan daje pravu sliku i pravu fizionomiju određene književne ličnosti (...)»

Gledajući na Matkovićevo dramsko djelo, posebno na ciklus »Igra oko smrti«, ali jednako tako i na kasnija ostvarenja, mogli bismo reći da je on pisac koji pripada više prvoj nego drugoj grupi pisaca: postoje neki motivi, neke životne opsesije kojima se — bez obzira na »mijenjanje faktura« ili »formalnih elemenata« — Matković neprestano vraća, produbljuje ih i varira na različite načine. Zato je i pomalo problematična podjela njegove dramaturgije na faze: on se i sâm u jednom intervjuu² na posredni način ogradio od mogućnosti takve podjele shvaćajući svoje djelo organskom cjelinom:

»Ako se netko bude ikad kritički pozabavio mojim dramama — govori Matković — on će tih dvadeset i pet mojih tekstova po svoj prilici također raspodijeliti u neke svoje etiketirane odjelke, no ukoliko bude imao i malo sluha za dramaturška čvorišta, neće se mnogo zadržati na ovim razlikama po kojima su ih mnoga efemerna kritička pera do sada dijelila.«

Ako to vrijedi za cijeli Matkovićev dramski opus, onda je savršeno jasno da nikakve dvojbe ne može biti oko spoznaje jedinstvenosti ciklusa »Igra oko smrti«, što se rađao punih dvadeset godina kroz deset zasebnih drama.

Tema tog prvog Matkovićeva dramskog ciklusa koncentrirana je — i opet nimalo slučajno — oko problema temeljne ljudske upitanosti u vlastito postojanje, i to u trenutku dramatične spoznaje neminovnosti što se nadvila nad čovjekovom sudbinom, a ime joj je — smrt. Smrt kao slutnja neposredne opasnosti, predosjećaj njene apsolutnosti i neizbježnost donošenja konačnih, sudbonosnih odluka u još postojećem životu — nužno čovjeka postavlja pred niz definitivnih pitanja i traženja adekvatnih jasnih odgovora, bez maske i laži i — što je najbitnije — bez dvosmislenosti, sili čovjeka na grčevita razmišljanja u povišenoj temperaturi o prijednom i sadašnjem i totalno nepoznatom budućem, a sve to sažeto u jedno jedino pitanje: u čemu je smisao ljudskog bivstvovanja: i u društvenom i u individualnoegzistencijalnom smislu i obliku kao neraskidivom jedinstvu svoga dvojstva.

Tema nesumnjivo egzistencijalno postojana, trajna, i u literarnom smislu predodređena za dramsku strukturu.

Nije mi poznato, u okvirima ne samo naše nego i svjetske dramaturgije, da li je i jedna drama (jer, kako spomenuh, ovaj ciklus doživlju-

jem kao jedinstvenu dramu u svom unutarnjem značenju i međusobnim odnosima pojedinih tekstova) — nastajala u ovakvom vremenskom rasponu kao ova Matkovićeva: da bi došao do »kraja puta« — trebalo mu je, napomenuli smo već, punih dvadeset godina i to historijski najdramatičnijih u ovom našem dvadesetom stoljeću: od 1934. do 1954. godine!

U stvari, ni najmanje nelogično ni iznenađujuće: jedna opsesija rođena »u predvečerje drugog svjetskog pokolja« postala je permanentnom preokupacijom autorovom bez vremenskog ograničenja. Razgranala je ta obuzetost ljudskim udesom duboke korijene i intelektualne dileme u životnom tkivu autorovu, koji je seizmografski senzibilno reagirao na sve oko sebe što se protivilo humanizmu i zadnjem smislu čovjeka kao onoga koji, kako bi to Krleža rekao »jedini hoda uspravno ispod zvijezda.«

Dogodilo se to u trenutku kad je drama čovjekova biti ili ne biti došla do svoje kulminacijske točke, u nas u rasponu od fašističke pošasti do ostvaraja vlastite Revolucije. Između tih dviju krajnjih točaka rat je u obliku smrti zaigrao svoje kolo, a čovjek se odjedanput našao pred određenjem samoga sebe bez kompromisa i bez ostatka, gol, golcat, lišen maske i glume i bez ikakve mogućnosti dvosmislene životne igre pred nepoznaticom vlastitog usuda, ali i definicijom svoje istine: spoznati taj pređeni put, vidjeti što je na toj posljednjoj životnoj stanici preostalo iz svih laži, obmana, strahota i pokolja, nesnalažljivosti, kaosa i mutnih, često nespoznatljivih i podsvjesnih ali nerijetko i svjesnih isključivosti instinkata i emocija ljudskih kad razum posve zataji, no isto tako i onih isključivosti u kojima i ratio poprima smisao dogme — ustanoviti značenje besmisla, ali istodobno konstatirati i uvažiti mnogoslojevitu složenost čovjekove prirode, provjeriti pirandelovsku tezu o relativnosti istine pa prema tome shvatiti da, u stvari, ipak nikad ničemu nije definitivni kraj — usprkos svemu — jer je put do apsolutne istine neizmjerljiv — to je, mislim, temeljna preokupacija Matkovićeve »Igre oko smrti« — i ne samo u tom ciklusu.

A riječ je zapravo o upitanosti autorovoj pred svojom vlastitom sudbinom (pa odatle i trajnost ove teme u Matkovićevu djelu), jer, kako i on sam reče u spomenutom intervjuu: — »(..) Ukoliko dramski autor nije puki lovac tzv. kazališnog uspjeha, nego je svojim stvaralačkim temperamentom za dijalošku formu izražavanja upravo sudbinski vezan — tada on zapravo trajno varira motive samo jedne goleme drame, svoje vlastite drame (..).«

Upitajmo se, dakle, u čemu je smisao te Matkovićeve drame, odnosno drame čovjeka uopće u Matkovićevoj viziji?

Prihvatimo li kao vjerodostojno njegovo vlastito izjašnjavanje, neće nam biti teško shvatiti da njega na prvom mjestu interesira kob onih ljudi koji stoje »(..) pred vratima sudbonosnih odluka (bez obzira kuda ona vode, bilo u smrt ili u novu iluziju,« — konkretizirajući kako su »već četrdeset godina 'junaci' njegove pozornice (..) nedužni osuđenici, ljudi bez krivnje krivi (..)«³

U tom kontekstu razmišljanja tema, nesumnjivo, poprima izrazito etičko obojenje. Ona je uvjetovana vremenom i prostorom, čovjekovom povijesnom ugrađenošću i ovisnošću o društvu: u Matkovićevu slučaju u hrvatsko cjelokupno građansko i malograđansko društvo predratnih i ratnih dana — do samog proljetnog svitanja oslobođenja i pobjede Revolucije. To je tematska horizontala ovog dramskog ciklusa.

Ali »Igra oko smrti« ima i svoje filozofsko obojenje koje je i, u stvari, primarno i ima smisao vertikalne: izraženo je u autorovu tumačenju pojedinih karaktera, cijelog panoptikuma junaka koji tek kao cjelina obilježavaju smisao Matkovićeve koncepcije čovjekove sudbine.

Od maturanta Emila Wagnera koji nije uspio prevladati osobnu dramu proizišlu — kako to objašnjava njegov drug Rikard Dorić »(..) iz sukoba između subjektivnog i objektivnog shvaćanja života (..)«, preko svih kreatura, zločinaca i beskrupuloznih ljudi a la Puceljsky, »zločinačko-ambicioznog intriganta«, koji će se u životu »kao zastava vijati na vjetru na sve strane« i »iskoristiti (će) prvu priliku da oživotvori svoj san o sili (..)« — sve do Nede Gorski i Zarka Župana, likova iz specifične Matkovićeve verzije balade o nesretnim ljubavnicima Romeu i Juliji — sve te međusobno na više načina isprepletene i povezane sudbine osmišljavaju na kraju i »Na kraju puta« — autorove dileme i razmišljanja nad smislom života.

»Igra oko smrti« građena je — mada u dugačkom vremenskom periodu i s prekidima — vrlo čvrsto, s upravo željeznom logično-psihološkom motiviranošću junaka kroz svih devet svojih zasebnih aktovki i jednočinki, da bi se sve one kao pojedinačni dijelovi jedne organske cjeline sintetizirale u posljednjoj drami u dva dijela »Na kraju puta«, gdje se karakteri junaka dovedeni u prethodnim dramama do svog punog identiteta, razrješavaju — smrću. Ostaje tek Rikard Dorić, pobjednik, ko-

mesar partizanskog odreda, nosilac revolucionarne misli i predznak nove humanizacije.

Međutim, iz te simbolike jedinog preživjelog junaka od glavnih protagonista ovog ciklusa — jer drugi svi umiru — ne proizlazi i jedini ni najbitniji smisao ove drame: on je složeniji i mnogo dublji.

Započinjući zapravo dramu — ovu posljednju — po svim pravilima dobrog krimi-teksta, u kome istražitelj (u ovom slučaju Rikard Dorić) rješava neka nejasna pitanja: kako je došlo do eksplozije u dvorcu Mirkovec, tko je ubio Puceljskog i njegova pomoćnika ustaškog zločinca Pejića, kako su stradali Žarko i Neda, da li je riječ o atentatu ili sabotaži, zašto su se svi ti ljudi našli na okupu pod ovim krovom zajedno — jer on mora razjasniti sve u izvještaju svojoj nadređenoj komandi, Matković nastavlja tekst pretvarajući ga u izrazito konverzacijski tip drame, istodobno i moderno simbolistički s oživljavanjem mrtvih ljubavnike Nede i Žarka, njihovim dijalogom s Rikardom, retardiranjem radnje u prošlost s mnogo lirskih nijansi, da bi djelo završio oblikom drame-eseja: uostalom, taj esejističko-filozofski sloj drame dominantan je već od samog početka konverzacije između spomenutih protagonista drame.

A temeljni se konflikt gradi na antitezi između dvaju pristupa životu: — »(..) kratkog, jezgrovitog, logičnog i vjerodostojnog izvještaja« — u kome su svi odgovori na postavljena pitanja uvijek kristalno jasni — kako bi to formulirao Rikard, u stvari do kraja pojednostavnjujući problem ljudske pojavnosti na samo jednu dimenziju — i vrlo kompleksnog doživljaja čovjeka u totalitetu njegove ličnosti i bez zadnjeg odgovora, sagledanog kroz primjer životne sudbine Nede i Žarka, dvoje ljudi koji su, u određenom smislu, jedni od mnogih što su u presudnim situacijama stradali »bez krivnje krivi«.

S jedne strane, dakle, »živi Rikard kao čovjek određenog historijskog trenutka koji, izlazeći iz rata, ili još direktno u njemu, stvari i probleme — u trenutku dok se revolucija kroz krv rađa — nužno promatra u strogo antitetičkom smislu crno-bijele podjele na apsolutno pozitivno i apsolutno negativno, jer je to imperativ revolucionarnog trenutka. Zbog toga će i Neda biti za njega samo »tipična amoralna buržujka«, a njezin lirski intermeco, u predahu između krvavih i ljigavih ruku, sa Žarkom tek »neka zapegljana, dosadna, malograđanska«, odnosno »obična, sentimentalna, banalna priča (..)«. S druge pak strane stoji bivši, mnogo-

slojeviti i dovršeni u cjelini život dvoje ljudi koji probleme i stvari više ne sagledavaju u svakodnevnom, realnom, zapravo neprestano parcijalnom trenutku života, nego kao totalitet svih pozitivnih i negativnih životnih manifestacija kroz koje su njihove sudbine prošle od mržnje do ljubavi, od ljubavi do mržnje — sve do svoga kraja.

Od trenutka kad već umorni i premoreni Rikard počinje pomalo nad svojim noćnim izvještajem tonuti u san riječima: — »(..) Slučaj je više manje jasan! Jasan...«, dok istodobno iz mraka odjekuje pitanje oživjelog Žarka: — »(..) da li je jasan?« — započinje rasplet temeljnog pitanja: tko je u pravu? Pitanje koje, kako već rekosmo, oživljuje pirandelovsku tezu relativnosti istine, ili još određenije — odnose i sukobe objektivnog i subjektivnog shvaćanja života, kako je to još u »Slučaju maturanata Wagnera« izrekao upravo Rikard Dorić — nagovještajući tako već tamo centralni problem čitavog ciklusa »Igre oko smrti«.

Puni smisao problema najizrazitije se očituje u sceni u kojoj Žarko otvara Rikardu jednu duboku, subjektivnu vertikalnu, podsjećajući ga na njegovu istinsku ljubav: ženu koja je poginula u partizanima.

— »(..) Tvoji sudovi, dokazi, tvoja istina dovoljni su za život, za izvještaje, sudnice, pa i za historiju« — govori Žarko — »(..) ali za tebe koji patiš, koji dozivaš suzom ime jedne žene koje nema, koji nosiš u sebi vatru neugasive ljubavi prema jednome grobu — za tebe treba druga istina, naša istina...«

Pitanje je, dakako, na koju to istinu misli Žarko. Jer, nesumnjivo, spor je, ili možda nesporazum, oko dvije istine: subjektivne i objektivne. Jasno je, naravno, da je Žarkova istina subjektivna: problem je samo do koje mjere je ona poželjna i moguća.

Svoju paralelnu viziju smisla čovjekove kobi i hrvatske društvene situacije u drugome svjetskom ratu Matković gradi postepeno, iz drame u dramu, od aktovke do jednočinke, tako da iznenađenja ustvari »Na kraju puta« više i nema.

Sve je izgrađeno i logički dovedeno do svog kulmena na relativno — za ljudski vijek — kratkom, ali duboko složenom putu od 1934. kad se zbiva radnja »Slučaja maturanata Wagnera« — pa do 1945 — u stvari 1947. godine, u vrijeme završetka prve skice, odnosno 1954, kad je i definitivno dovršen tekst drame »Na kraju puta«.

Sušтина problema možda je najsnažnije — kao teza — izrečena u aktovci »Bezimena«. Ta žena, personifikacija čovjekove savjesti u ovoj simboličkoj drami u jednoj sceni kaže: »(..) Ljudi su obično samo onda

ljudi (...) kad su izbačeni iz koncepta. Samo onda zaborave dresuru i glumu (...). Bezimena će nešto kasnije i sentenciozno konkretizirati autorovu temeljnu misao cijeloga ciklusa: »Upravo čovjek može ljudski živjeti samo sa znanjem pune istine o sebi.«

»Igra oko smrti« kao dramski ciklus počiva na umjetničkoj istrazi te čovjekove istine: na pokušaju da se ona otkrije u konkretnom hrvatskom, zagrebačkom društvu, u pojedincima koji ga predstavljaju tokom sudbonosnih godina drugoga svjetskog rata.

Već je u aktovki »Rub zbilje« jedan od junaka, glumac Panini postavio temeljnu dijagnozu našeg društva tog vremena: — »(...) Svi oko nas nešto glume, viču, krevelje se, a i mi s njima, ti i ja, vrtimo se, iščuđavamo, kunemo i u toj općoj gunguli svi smo potpuno zaboravili da je već davno kucnuo čas da predstava prestane, da se maske odbace(...).«

Rješenje se, očito, očekuje od totalne demistifikacije svega što je lažno, neistinito i amoralno. A to je moguće — vraćamo se početnoj Matkovićevoj tezi — samo u ovako sudbonosnim danima kao što su oni iz početka rata i ostvaraja novog društva kroz revoluciju.

Tu su opredjeljenja nužna i totalna, tu se ljudi spoznaju i bivaju spoznani u punoj istini o samima sebi.

Samo, da bi se te istine doista shvatile i da bi se do njih došlo, treba preći nimalo lagan put. Upravo na toj vijugavoj stazi spoznavanja postaje očito kako je čovjek složeniji, mnogo složeniji od »jasnog izvještaja«. Pokazale su to sve sudbine ove drame: od Nede i Žarka kao simboličkih nosilaca ljudske ljubavi, jer, kako Neda kaže, »(...) čovjek je samo u ljubavi lijep (...)« — preko niza onih bez krivnje krivih do totalno iskrivljenih moralnih kreatura: Puceljskog, Pejića ...

Smisao te složenosti čovjekova života i bića uopće, istodobno i u konkretnim koordinatama hrvatskog vremena i prostora i ljudi u trenucima rađanja Revolucije, kad se upravo u takvim dramatskim okolnostima historijskih zbivanja individualne ličnosti nađu pred zrcalom u kome do dna sagledavaju sami sebe — u tome je i smisao čitavog ciklusa »Igre oko smrti«.

Ta je spoznaja u istini do koje, na kraju, dolazi i Rikard Dorić: on neće, ipak, dovršiti svoj izvještaj, jer »slučaj« kako bi on to nazvao — a to su sve te čudno međusobno isprepletene sudbine jednog društva, one koje nestaju i one koje dolaze — taj slučaj »(...) unatoč svim indicijama i dokazima nije jasan (...)«.

Problem je na taj način otvoren, nema začaranog kruga. Ostaje samo činjenica bezgranične složenosti ljudskog bića, ali i bunt protiv ustajalosti i nehumanosti, protiv svih koji negiraju ljubav i težnju za istinom.

I upravo zato, umjesto zaključka o ciklusu »Igra oko smrti«, neka se zaključak sam nametne iz završnog monologa jednog od junaka jednočinke »Smrt u kući«:

— »(..) Prosudite sami da li je pravedno da jedini čovjek koji u vrijeme krvavog svjetskog karnevala u jednom konkretnom malom zvjerinjaku iscerenih maska i psihičkih invalida, govori riječi koje mogu biti i naivne, pametne ili manje pametne, no osjećajno ljudske, ostane i jedina stvarno bijedna komična osoba? Možda je to pravilo, i možda je stvarno tako bilo! Možda je to zakon? Ne znam! Ja sam za svaki slučaj kazao: dosta! I prekinuo sam igru u posljednjoj sceni! Oprostite mi! I hvala vam!«

I na kraju još jedan problem — tek rubno naznačen — jer pomalo izlazi iz tokova centralne teme, mada se na nju direktno nadovezuje: »Igra oko smrti« ne kao književni dramski žanr nego kao scenski izražaj.

Činjenica, da se iz cijelog ciklusa na reprezentativnim scenama davao samo »Slučaj maturanta Wagnera« te završna drama »Na kraju puta«, i to ne prečesto, upućuje, ne bez razloga, na pitanje: koliko je, zapravo, Matkovićev tekst scenski podoban?

Da su esejističke odrednice u Matkovićevoj dramaturgiji vrlo značajne, ako ne i dominantne, već smo uočili u dosadašnjoj analizi, a to zapravo znači da je Matkovićeva drama više »Lese-drama«, nego li efektni scenski produkt.

Toj primisli pridonosi i sam autor, koji će, govoreći, primjerice, o svim doživljaju Shakespearea, izreći ovu misao: — »(..) Iako sam trajno 'slab' prema magiji scene, te premda sam vidio u svom životu mnoge fascinantne predstave Shakespearea, vjerujte mi, nema tog magičara scene koji je pred mojim očima 'raspalio' scenu toga pjesnika do onog intenziteta doživljaja što ga imam čitajući Shakespearea u tišini svoje sobe.«⁴

Primijenimo li ta razmišljanja i na samog Matkovića, očito je da on tako misli uopće o dramu (pa prema tome i svojoj) preferirajući uvijek njen književni, poetski smisao nad scenskom izvedbom. Uostalom, on je to i izravno rekao:

— »(..) Očaran magijom teatra, njegovom interpretativnom ekspresijom, takav autor (koji voli prisni kontakt sa scenom, op. moja) — uobrazivši sebi da je upoznao neke njegove zakone, takozvane zakone uspjeha — postaje pisac kazališnih komada, pisac predtekstova za scenske ekshibicije (režisera, scenografa, ili glumca) zaboravivši da se od njega ništa drugo ne traži, no poetska dramska riječ, i da samo ona može biti roditelj i prave scensko-dramske, to jest teatarske poezije«. ⁵

Nije li ta misao adekvatna razmišljanjima i velikog Matkovićeve predšasnika i učitelja Miroslava Krležu, koji je još davne 1922. godine, ustvrdio:

»(..) 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. Perverzno (..)«.

Ne bi trebalo sumnjati da je, i u jednom i u drugom slučaju, riječ o brizi i bdijenju nad autentičnošću vlastite poetske, dramske riječi, samo jednom ostvarene i više neponovljive.

A tu autentičnost i neponovljivost umjetničke riječi znaju osjećati i braniti samo pravi umjetnici.

BILJEŠKE

¹ Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje: »Hrvatsko kolo«, Zagreb, br. 2-3, str. 410—447, 1949.

² Georgije Paro: Marijan Matković: Trajno sam »slab« prema magiji scene. »Scena«, X, knj. I, br. 2-3, str. 25—31, Novi Sad, 1974.

³ Isto.

⁴ Isto.

⁵ Vlatko Pavletić: Respekt pred neispisanim papirom. »Pozorišni život«, IV, br. 10, Beograd, str. 11—12.

⁶ Premijera »Golgotu« 3. XI. 1922. U knjizi: *Djetinjstvo 1902—3 i drugi zapisi*. Sabrana djela Miroslava Krležu, sv. 27, Zora, Zagreb, 1972, str. 263—278.

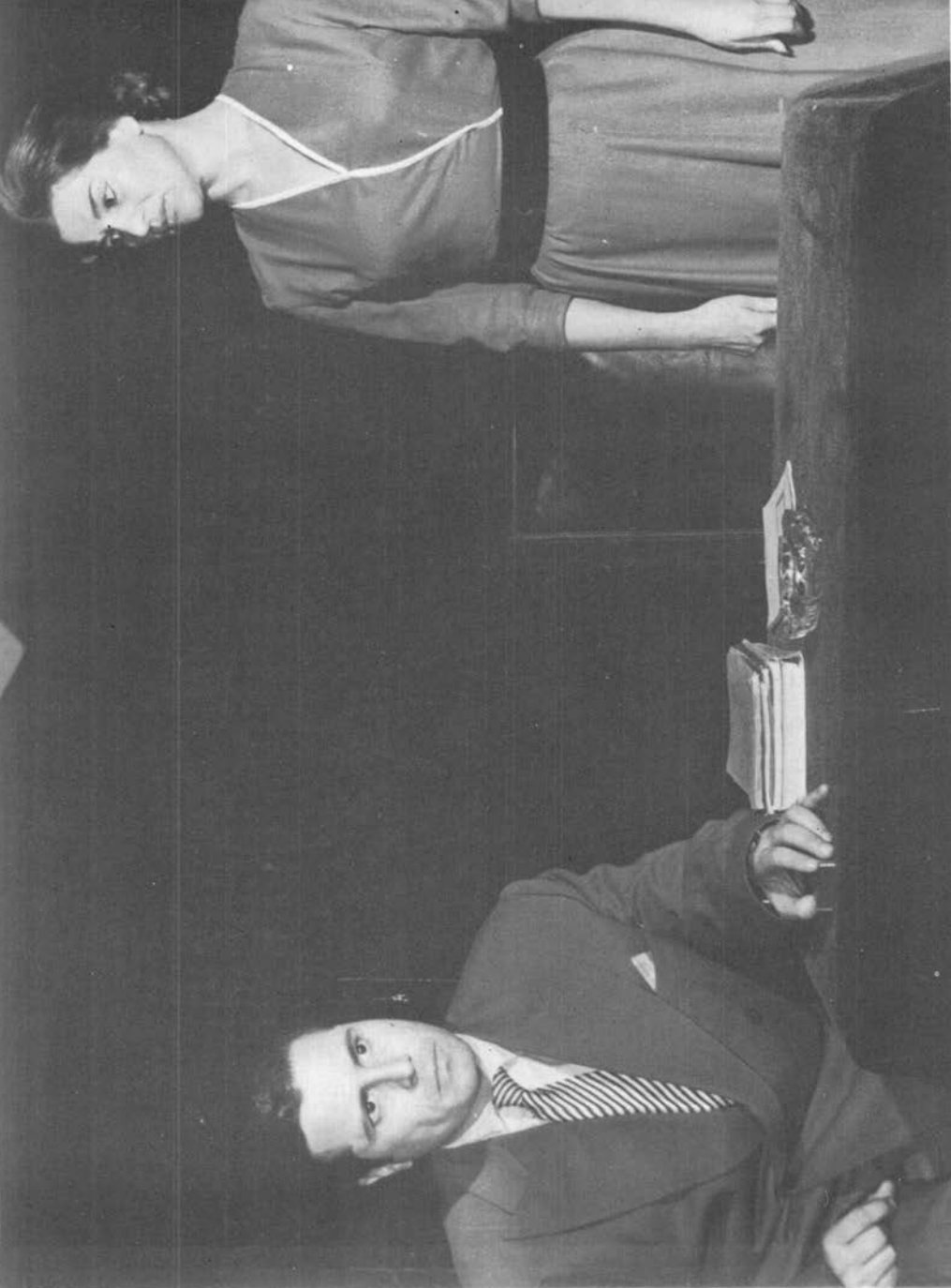














SMRT FAŠIZMU - SLOBODA NARODU

ZIVU JUNG TITO
KOMUNISTI N.O.V.



NDH -
NEKA POGIBIMO HRANE

SVE ZA FRONT -
SVE ZA POBJEDU

