

ZNAČENJE KRLEŽINA »ARETEJA« U KONTEKSTU SUVREMENE HRVATSKE DRAME I SCENSKE PRAKSE

Anatolij Kudrjavcev

Prije negoli prijedem na izlaganje, dužan sam ispriku zbog stanovite digresije u odnosu na zadani naslov. Naime, budući da tijekom postupka nisam uspio otkriti ni naslutiti dovoljno motiva koji bi Krležina »Areteja« — valjda zbog njegove isključive, samosvojne, zatvorene pripadnosti krležijanskom opusu — solidno situirali u opći kontekst suvremene hrvatske drame u smislu stanovitih uzajamnosti ili zajedničkih pretpostavki nastanka, odlučio sam se na relativno odvajanje od dotičnog konteksta i na naglašavanje onoga dijela zadatka koji upućuje na scensku praksu. Uostalom, osim stanovitih formalnih podudarnosti u perifernom djelu Ivana Brešana »Arheološka iskapanja u selu Dilj«, ne da se utvrditi neka određena, relevantna reperkusija »Areteja« ni u jednome od dramskih tekstova za posljednja dva desetljeća. Dapače, čini se da je »Aretej« ostao izoliranim slučajem u hrvatskoj dramskoj literaturi i scenskoj praksi nakon čudnih zbivanja što su se koncentrirala oko njegove pojave i uprizorenja 1959. Takav ishod ujedno obvezuje i na izrazito empirijski, prakticistički pristup, ograničavajući slobodu izvornih teza sve do trenutka dok se ne obavi prozivka argumenata koji su zapravo prosječni odraz situacije u našoj scenskoj praksi, a u stanovitom smislu posredno određuju i nešto što bi se uvjetno moglo nazvati klimom rađanja i životarenja suvremene hrvatske, i ne samo hrvatske, drame. Valja nam, dakle, rezimirati jednu kontroverznu, dobrim dijelom i zbu-

njenu verbalnu građu čija se ukupnost može smatrati sudbinom Krležina »Areteja« u našem vremenu. Međutim, koliko god je riječ o odmjeravanju djela kriterijima i parametrima vremena, toliko se zbilio i nešto obrnuto: djelo je odmjerilo vrijeme. A na nama je danas da se, ako hoćemo, odmaknemo prema povlaštenoj margini odakle puca nepristran pogled.

Kad su prije 20 godina povelili razgovor s Rašom Plaovićem, koji je u Stupičinoj, beogradskoj izvedbi »Areteja« igrao Morgensa, stari glumac se o predstavi i komadu izrazio posve elementarno i nedvosmisleno: »U 'Areteju' — rekao je on — čitava ekspozicija u prvom činu traje sat i 50 i nekoliko minuta. No samo u posljednja dva minuta osetio se dramski akcenat... Delo je postalo preopširno i ta je preopširnost, takoreći, ugušila dramu. Delo je trebalo čistiti, skraćivati, takoreći napola. Međutim, Bojan Stupica, Krležin dobar prijatelj, i naš talentovani redatelj, svakako iz posebnog poštovanja prema Krleži, delo nije hteo skraćivati, pa je sve otišlo u sunovrat.«¹ Plaović je, dakle, smatrao da je beogradski »Aretej« propao, odnosno otišao u sunovrat, prvenstveno zbog preopširnosti i zbog pretjeranog redateljeva respekta naspram tekstu. Ali ratoborni tribun Tomislav Ketig žestoko se suprotstavio toj koncepciji skraćivanja pa doslovce veli: »Ne kondenzovati — već proširiti.«² Dakako, pitanje trajanja »Areteja«, njegove preopširnosti, odnosno razvučenosti, nije nevažno sa stajališta suvremene teatarske prakse koja manje-više nastoji respektirati afinitete modernog gledališta obuzeta opsesivnom psihozom dinamike i brzine novoga vremena te svodi vrijeme trajanja predstave na doličnu mjeru. Ali bitniji razlozi neuspjeha, dakako, nisu bili u tome. Isti taj Ketig vidi uzroke debaklu na drugoj strani pa veli: »Stupicu je savladao strah od donjeg prosjeka gledalaca i on je bježeći od neuspjeha upao upravo u njega, potencirajući kao bitno vrlo često baš ono što je brzovezujući cement između osnovnih sekvenci...«³

Tako je isti taj autor lapidarnim iskazom htio pojasniti i neuspjeh zagrebačke verzije: »Redatelj Perković — veli on — nastojeći da da stabilnu scenu, stvorio statičnu scenu«,⁴ čime je, također vrlo direktno, označen krivac, pogotovu što se nakon toga zaključuje da komad pruža izvanredne mogućnosti jer posjeduje takozvanu »podrežiju i sceničnost«. Postoji zatim i teorija o neuspjehu dvaju prvobitnih »Areteja«, koja neposredno okrivljuje nedoraslost interpretatora. Naime, više autora aludira u tome pravcu upozoravajući na poseban rafinman Krležine fraze koja traži visoku interpretativnu moć i izuzetnu opću kulturu glumca, što

je, međutim, u našoj teatarskoj a i životnoj praksi rijetka vrlina. »Krležina rečenica — kaže Branko Hećimović — zahtijeva ne samo govornu virtuoznost glumca u dikcijskom smislu nego i potpunu angažiranost i maksimalno shvaćanje onoga šta se izgovara.«⁵ Doduše, taj bi se zahtjev mogao i morao postaviti u svakom drugom kazališnom slučaju kad je riječ o intelektualističkoj drami konverzionog tipa, samo takav retorički rafinman predstavlja raritet u hrvatskoj dramskoj literaturi, inače sklonoj rustikalnim lokalizmima, žargonskoj frazeologiji i uličnom govoru. Bilo kako bilo, kritika je listom dala negativne ocjene glumcima u objema predstavama, suzdržljivo istaknuvši tek dvije-tri uloge.

Zapravo dobar dio kritike uglavnom je hladno dočekao novi Krležin komad, a bilo ih je koji su žestoko isturili bodlje. Kritičar NIN-a doslovce je izjavio da »Krleža literariše, razbacuje se, pravi se pametan i blefira«,⁶ u Hrvatskoj su o »Areteju« izrazito negativno pisali Mihalić i Cvitan, a Mađarević je nakon temeljite analize, prilično uvjerljivo i s dosta težine sistematizirao razne slabosti drame. U srpskoj kritici britko odzvanja komentar Elija Fincija po kojemu je »teška i statično intelektualna erudicija Miroslava Krleže izvitoperila i zamutila osnovne linije likova i događaja.«⁷ Javili su se zatim i branitelji, usta punih konvencionalnih epiteta, euforičnih formulacija i općih mjesta o Krležinom stvaranju, nezgrapno nastupajući pod ideološkim okriljem trenutka. Draško Ređep, na primjer, ne preže ni pred apsurdom ne bi li uzvisio autora, a ponizio kritiku, pa kategorički zaključuje: »Miroslav Krleža jedini je suvereno imao pravo da interpretira, da analizira, da komentariše vlastitu dramu... On je najpouzdaniji, najmeritorniji, a skroz kritički raspoloženi komentator i tumač svoje vlastite literature«,⁸ tvrdi Ređep u osvrtu na čuveni pogovor što je 1963. dodan zagrebačkom izdanju »Areteja«, dakle na valjda najdulji komentar koji je ikada neki autor priložio svojoj drami da bi je pojasnio ili zakomplicirao. Uzgred rečeno, taj je pogovor sam po sebi virtuozna esejistika, ali već je dosta nezgodno za dramu ako joj uopće treba ikakav dodatni akt potpore. Slično se kompromitirao i redatelj Bojan Stupica izjavivši: »Mislim da je nedopustivo suditi o 'Areteju' kao da iza njega ne stoji najkrupnija ličnost jugoslavenske literature«,⁹ zatraživši za Krležu posebne kritičke parametre, što je također znak svojevrstne indoktriniranosti, a nema nikakve objektivne argumentacije.

Većini se ipak najvažnijim učinilo otkriti i utvrditi u samome tekstu osnovne pretpostavke scenskog neuspjeha, i tu su opet mnogi krenuli

gotovo s onih istih pozicija s kojih je davno pokojni Josip Bach, nekadašnji direktor zagrebačke Drame, mimoišao rane Krležine dramske radove. Uostalom, u vrijeme kada je Krleža pisao svoja najdramatičnija scenska djela, većina je kritičara bila uvjereni da on »nije pravi dramatičar, te da je u područja dramske literature dolutao iz lirike, novelistike i esejistike.«⁴⁰ Ali pitanje takozvane nesceničnosti »Areteja«, djela nastalog nakon golemih Krležinih scenskih iskustava, ponovno je postavio nitko drugi nego sam redatelj beogradske predstave. Naime Bojan Stupica je izrazio mišljenje kako bi Krleža »napravio sam sebi uslugu ako bi 'Areteja' još jedanput sažetije napisao i ispustio one stvari koje su možda drugostepenog značaja i odvođe misli...«⁴¹ Vaupotiću su razgovori između Apatrida »više traktati iz povijesti medicine nego živo scensko događanje« te smatra da su upravo ti »filozofskoznanstveni odlomci opsežne legende ponukali dio kritike da joj porekne sceničnost i ustvrdi da je to više tekst za čitanje nego klasična teatarska predstava.«⁴² Mađarević smatra da je »Aretej« spoj stilski heterogenih izražajnih elemenata i statički nagomilanih intelektualnih asocijacija, prikladnijih za esej ili za novelu, te ne odgovara više sasvim specifičnoj dramskoj formi i njenoj direktnoj scenskoj komunikativnosti, ne zadovoljava više istančaniji senzibilitet i moć ili pripravnost apercipije novih slojeva publike.« Po njemu, dakle, »ova drama ne može biti naročito karakteristična za današnje razvojne tokove u književnosti i teatru, kod nas i u svijetu.«⁴³

Ima teoretske opravdanosti u tim tvrdnjama, ali im nedostaje u dovoljnoj mjeri snaga praktičnog primjera što bi proizašao iz analize teksta. Erudicijska elokventnost Krležinih likova, zapravo verbalni odraz autorova mentaliteta i svjetonazora, ne bi sama po sebi trebala predstavljati dramaturšku smetnju ni slabost. Nezgoda je u tome što se Krleža u »Areteju« počesto njome služi protiv psihološkog dramskog naboja koji je prethodno sam izazvao. Ilustrirajmo to primjerom: u trećoj slici drame okrvavljeni i izbezumljeni Aretej — a to je ekstremno napeta psihološka dramska situacija u koju ga je pisac uveo — obraća se Apatridima: »Oprostite, kamo sam ja to zalutao?« »U Evropu«, odgovara mu Apatrid A. I to je već dovoljno da Aretej skrene s oštre crte dramske tenzije u retoričku digresiju: »Evropa je rodila pod platanom na Kreti Zeusovo kopile. Koliko ja znam, Gromovnik ju je silovao na svoj poznati prepotentni način«, kaže Aretej, a Apatrid A slijedi njegovu digresiju, već posve ustremljen na novu temu: »O, koliko li je prepotentnih bogova silovalo Evropu od Zeusa do danas! Čitav vaš olimpijski

ansambl bio bi spram te bande nevine operetni zbor iz provincije«. ¹⁴ Pisu je zacijelo važniji verbalni obračun s fiktivnim povijesnim nasilnicima nego poštivanje scenske zakonitosti. To su oni isti pritisci koji izazivaju silnu napetost u njegovoj mladenačkoj dramaturgiji, a u »Areteju« se ponovno koncentriraju s novim argumentima i s novom misaonom osnovom.

Ono što se teoretski evidentira kao neprestano odstupanje od takozvane sceničnosti zapravo je diskretno vraćanje na prvobitni postupak iz Legende ili, kako se to uvriježilo u literaturi, iz kvantitativne faze. Kao što je poznato, najvjerojatnije obeshrabren scenskim neuspjesima svojih mladenačkih komada, Krleža je 1928. sam negativno definirao te drame izazvavši niz kasnijih nesporazuma. Tako na primjer Šime Vučetić smatra da je Krleža naprosto otkrio teatarsku tajnu stekavši vještinu da dramsku radnju zgusne u nekoliko lica umjesto da na scenu izvede masu ili, kako on to doslovce veli, »kvantitativnu materiju bez dramske mjere i scenske discipline i organiziranosti«, ¹⁵ što bi očito trebalo da znači kako je za njega takozvana kvantitativna Krležina dramska faza ujedno i nekvalitetna. Antonin Artaud bi zacijelo takvo rezoniranje izvrnuo podsmijehu jednim od pitanja poput slijedećega: »Kako to da je u kazalištu, bar u kazalištu za kakvo znamo u Evropi, točnije na Zapadu, stavljano u zadnji plan sve ono što je specifično kazališno, to znači sve što se ne pokorava govornom izrazu, riječima, ili, ako hoćete, sve ono što nije sadržano u dijalogu?« ¹⁶ Koliko je Artaud u pravu potvrđuje najsvremenija teatarska praksa koja je gotovo ukinula dihotomiju scenično i nescenično, odnosno izvodljivo i neizvodljivo na pozornici. Krleža je to uočio, pa mu je »Aretej«, dakle, svojevrsna voljna reminiscencija prvobitnog dramskog postupka, onoga iz mladosti, reminiscencija u kojoj je nasilno postignuto pomirenje s dijaloškim, ibsenovskim, odnosno kvalitativnim teatrom glembajevskog tipa. Uostalom, mnogi su autori zapazili taj Krležin zaokret prema natrag, bez obzira da li su to, poput Ive Frangeša, formulirali kao »summu krležianu« s vještom pripomenom da je pisac »suzio vidno polje i te iste sukobe prikazao na reduciranom materijalu« ¹⁷ ili su se, kao Vlado Mađarević, usudili izreći neposredan sud o zatvorenom krugu, što bi značilo da »Aretej« zapravo povezuje sva tri Krležina dramska ciklusa »u elipsoidnu dramsku putanju koja se tako konačno zatvara na polaznoj ravnini prvotnog stvaralačkog žarišta — kao završna sinteza dramskog ciklusa legendi«. ¹⁸ Simplifikacijom bi se odatle lako stiglo do zaključka da se Krleža zapravo vratio onamo odakle

je krenuo, pogotovu ako bi se kao dokazni materijal priložile još i ekspresionistički strukturirane didaskalije iz »Areteja« — s engleskim satom koji »svečano odbija kao da će se vrijeme svakog trenutka zaustaviti«¹⁹ ili »s mrtvim tijelom koje pada kroz staklo u nedoglednu dublinu probijajući čitave nizove staklenih prozora« ili s »iznenadnom olujom uz zvižduk vihora koji razbija stakla na prozorima hotela i na kraju izaziva vakuum«.²⁰

Ipak, Krležino vraćanje mladenačkim misaonim i dramatičkim konceptima u »Areteju« se, evidentnije nego u vanjskim formalnim znacima, očituje u unutarnjim činiocima. Vaupotić to djelo naziva »izuzetnom filozofsko-eruditskom dramom koja sadrži sukus krležijanske slike svijeta ingeniozno naslućene u prvoj legendi.«²¹ Doduše, »Areteju« nedostaje ona prvobitna »gesta prosvjeda, navale, ogorčenja, huljenja i boli« kako je to nekoć formulirao Nehajev,²² ali osvjedočen o neograničenim mogućnostima suvremene scenske ekspresije, što je zapravo anticipirao još prije pola stoljeća svojim mladenačkim dramama, Krleža je naprosto odustao od diktata stroge dijaloške organizacije formalno je zadržavši, no dokinuvši njezine psihološke funkcije i dozvolivši mnoštvu snažnih, elementarnih sukoba i potresnih svjetonazornih gesta da prevladaju ograničenja njezine razgovornosti. Pritom ni Aretej, ni Morgens ni Apatridi nisu dostojni volumena Kolumba, Michelangela ili pak Isusa Krista, iako zastupaju filozofski srodan motiv. Zapravo to je jednom zavazda motiv apsurdna intelektualca u svemirskoj beskonačnosti ljudske zlobe i gluposti. Razlika je u tome što je mladenačka Krležina dramaturgija taj razlog postavljala kao protuberancu ili, kao što veli Marijan Matković, kao »prometejski motiv pobune protiv reda stvari, motiv stvaralačke sumnje, sukoba između genija koji vidi i zaslijepljene prosječnosti«,²³ a »Aretej« ga nudi kao razigrani iskaz zrelog mislioca skeptika koji više ne vjeruje majmunskoj ruci gorile s telefonom. Takvoj konzekvenciji žestoko se odupiru barjaktari i ideolozi zaduženi za rasvjetu pa se tako, na primjer, Tomislav Ketig oštro obara na one koji su u »Areteju« zapazili pesimističku crtu i primijetili da se, navodno, finale utapa u rezignaciju. On teško zamjera Finciju koji se odvažio ustvrditi da, po Krleži, naše vrijeme razvija samo civilizaciju, a da kultura ne ide u korak s njom. Vjerojatno smo svi živi ako ne i svjesni svjedoci opravdanosti te opake tvrdnje, ali priručnoj politici očito se ne dopadaju takve generalizacije u vezi s Krležom. Međutim, kad Krleža posredstvom Apatrida — a on uvijek kroz usta svojih protagonista govori osobno — opisuje nogometnu utakmicu kao

prizor kad »100 tisuća manijaka, pederasta, onanista, ubojica i palikuća urla od zanosa dok velike mačke razdiru živo ljudsko meso«,²⁴ ili kad u didaskaliji primjećuje kako »nervozna footballska gužva raste u masovno ludilo političkoga mitinga«,²⁵ ili kad tvrdi da »među zvijerima koje nas sile da i sami budemo zvijeri da bismo mogli ostati siti, koeficijent svega što je ljudsko i dostojno čovjeka sveden je na minimum«²⁶ ili kad uspoređujući sadašnje s prošlim zaključuje: »nije bitno za nas da telefoniramo, nego to da iz nas telefonira još uvijek gorila«,²⁷ onda je to nedvojbeno izražena krajnja skepsa. Takav mizantropski i nihilistički koncept ne priznaje vrijednosti svijeta prošlosti, jer »sve što znamo o njima to su dosadni citati iz dosadnih pisaca«,²⁸ a u naša vremena »literatura je dosadna kao guma za žvakanje«. ²⁹ Obesmišljenje ideala rajске ptice i tužna propast iluzije o mitskoj Arinoe pridružuju se tom generalnom dojmu filozofskog defetizma kojemu ne pritiče bitno u pomoć ni završna Aretejeva nasilna gesta, jednako porazna kao na primjer postupak protagonista u Kosorovu »Požaru strasti«, kad se dobro, antitotalitetski, nasiljem suprotstavlja zlu i time potpisuje svoj poraz. Naravno da se sve to prividno može izreći i u ime humanosti, samo takva vertikala djeluje odveć apartno, kao metafora ekstremnog, negatorskog individualizma, a ne kao ljudska toplina. I ako je, kako tvrdi Mirjana Miočinović, društveni i politički aspekt Krležina stvaralaštva primaran, ³⁰ tada je trebalo uvažiti i tu dimenziju kad je već riječ o zatvaranju kruga, dakle o vraćanju na prvobitnu ideju.

Stoga je Parovu dubrovačku izvedbu »Areteja« moguće shvatiti kao pokušaj isključivo teatarskog otvaranja sustava. Kad je ostarjeli Raša Plaović primijetio da »možda Krleža nije imao srećnu ruku u svakom trenutku, na primjer kad je scene malo preopteretio nekakvom gomilom turista koji su beskrajno beznačajni, moglo bi se reći i nezanimljivi i koji, u stvari, ništa ne doprinose radnji, već samo odmažu«, ³¹ nije ni slutio da će upravo ta pretpostavljena turistička komparserija odigrati sudbonosnu ulogu u scenskom preporodu »Areteja«. Naime, kao što znamo, u Parovoj predstavi gledaoci poput turističkih znatiželjnika obilaze mjesta teatarskog zbivanja tražeći prostore na kojima se između trivijalnih konkretnosti rađaju fantazmagorije igre, usput izloženi primisli da se za njima kotrlja dvojniki te iste predstave kao nevidljiv ali blisko nazočan dokaz neprekidnosti i nezavršenosti slučaja u koji su oni sami uvedeni kao relevantni sudionici. Taj osjećaj zacijelo je još presudniji od misaonog ostvarenja »implicitne dvočlanosti, dihotomije sastavljene

od dva logična člana, koja oštro sugerira Krležin stav o suprotnosti³² kako to profinjeno objašnjava Slobodan Selenić. Samo taj teatarski čin, u nekom smislu zacijelo opet znači i jedno novo zatvaranje. Naime, »onaj tko je doživio 'Areteja' u bokorskoj viziji, teško da bi ikad više smio prihvatiti tu predstavu u klasičnom teatarskom ruhu«,³³ to jest na pozornici kazališta. Ne znači li to ipak da je Krležin »Aretej« samo kratko i zavazda zaključeno poglavlje u nekoj gotovo prigodnoj knjižici hrvatske drame?

BILJEŠKE

¹ Radoslav Josimović, Krleža na beogradskoj sceni, Razgovor s Rašom Plaovićem, Miroslav Krleža, Institut za teoriju književnosti i umetnosti, Prosveta, Beograd, 1967, str. 279.

² Tomislav Ketig, Aretej i diluvijum oko njega, Polja, Novi Sad, br. 44, 1960.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Branko Hećimović, Aretej, Književnik br. 9, Zagreb, 1960.

⁶ Bora Glišić, Skice za kritiku Krležina »Areteja«, NIN, 10. 1. 1960.

⁷ Eli Finci, Filozofska dramska gatka, Politika, 4. VI, 1959, Beograd.

⁸ Draško Ređep, Pogovor za dvije drame, Ljetopis Matice srpske, Novi Sad, sv. 6, 1962.

⁹ Bojan Stupica, Kosta Milutinović, Krležin »Aretej« i njegovi kritičari, Riječka revija, 2, 1961.

¹⁰ Zvonimir Berković, Neke osobine Krležine dramaturgije, Krugovi, br. 8, Zagreb, 1953.

¹¹ Bojan Stupica, Radoslav Josimović, Krleža na beogradskoj sceni, Op. cit. str. 300.

¹² Miroslav Vaupotić, Siva boja smrti, Dramsko stvaranje, Znanje, Zagreb, 1974, str. 367.

¹³ Vlado Mađarević, Krležin »Aretej« na sceni HNK, Republika, br. 2—3, Zagreb, 1960.

¹⁴ Miroslav Krleža, Aretej, Zora, Zagreb, 1963, str. 113.

¹⁵ Šime Vučetić, Krležino književno djelo, Treći dramski ciklus, Svjetlost, Sarajevo, 1958, str. 216.

¹⁶ Antonin Artaud, Režija i metafizika, u knjizi Estetika modernog teatra, Vuk Karadžić, Beograd, 1976, str. 202.

- ¹⁷ Ivo Frangeš, Aretejeva poruka, Krležin zbornik, Naprijed, Zagreb, 1964.
- ¹⁸ Vlado Mađarević, Op. cit.
- ¹⁹ Miroslav Krleža, Aretej, Zora, Zagreb, str. 131.
- ²⁰ Ibid, str. 221.
- ²¹ Miroslav Vaupotić, Op. cit, str. 364
- ²² Zvonimir Berković, Op. cit. (Nehajevljeva kritika »Vučjaka«).
- ²³ Marijan Matković, Marginalije uz Krležino dramsko stvaranje, Hrvatsko kolo, br. 2, Zagreb, 1952, str. 81.
- ²⁴ Miroslav Krleža, Op. cit. str. 23 (Apatrid B).
- ²⁵ Ibid, didaskalija, str. 23.
- ²⁶ Ibid, Apatrid A, str. 24.
- ²⁷ Ibid, Apatrid A, str. 28.
- ²⁸ Ibid, Apatrid B, str. 25.
- ²⁹ Ibid, Apatrid A, str. 25.
- ³⁰ Mirjana Miočinović, Krležin dramski krug, Miroslav Krleža, Institut za teoriju književnosti i umetnosti, Prosveta, Beograd, 1967, str. 225.
- ³¹ Radoslav Josimović, Razgovor s R. Plaovićem, Op. cit., str. 310.
- ³² Slobodan Selenić, Aretej i legende — logička dvopolnost ideja i dramaturgije, Zbornik Dana Hvarskog kazališta, Krleža, Split, 1981, str. 156—7.
- ³³ Anatolij Kudrjavcev, Krleža u happeningu, u knjizi »Gledalac sa zadatkom«, Prolog, Zagreb, 1983, str. 280.